中央研究院近代史研究所集刊
第75期(民國101年3月)，1-76
©中央研究院近代史研究所

圖像帝國：乾隆朝《職貢圖》的製作與帝都呈現*

賴毓芝**

摘　要

本文以乾隆朝《職貢圖》之圖像生產為中心，試圖透過此個案研究，探討乾隆朝之圖像與統治的關係。文中以釐清乾隆朝《職貢圖》各版本間的複雜關係為始，重建其規模龐大的製作過程，顯現此計畫在執行上以作為中央政治權力核心之軍機處來統整，動員具有全國網絡的官僚體系，產出的圖像超過數千計，其成果則作為外交禮物分送給來朝使節。文中並透過仔細排比其製作過程中的增補，推敲各圖像順序的構成原則，推論第一卷即為帝都意像的組合，顯現《職貢圖》乃是一個呈現由中心到邊緣、以地理為順序安排的帝國圖像；而透過分送此圖像給予「帝國」內成員，乾隆不但賦予來朝各國一個帝國的集體意識，且定義個別成員於帝國中的位置。值得注意的是，此帝國秩序的呈現，在內容與形式上，有許多別於傳統的創新，其中最重要的特徵之一，就是以一男一女標示一個地方或國家之歐洲根源形式的採用，以及代表天子所在位置之第一卷中「西洋」比例的大幅提高。配合其他文獻資料，本文進一步論證，現代意義下的「西洋」如何成為乾隆形象帝都與結構帝國不可或缺的成員。

關鍵詞：清宮研究、帝國形象、職貢圖、西洋風、圖像生產

* 這篇論文的寫作要特別感謝北京故宮畏冬先生的幫助，如果沒有他對材料不藏私與開放討論的態度，此論文是不可能完成的。不容否認地，他是當今對《職貢圖》最瞭解的學者之一，其對《職貢圖》研究有開創性的貢獻。除此之外，也要感謝兩位審稿人的寶貴建議，及王正華、馬雅貞、陳國棟、張省卿、吳啓訥等教授所給予的協助與意見。
收稿日期：2011年9月8日，通過刊登日期：2011年12月23日。

** 中央研究院近代史研究所助研究員

前　言

乾隆十六年(1751)，乾隆啓動了一個空前大型的《職貢圖》編纂計畫，由中央的軍機處統籌，向邊境的各省督撫發下統一的圖式樣張，令各地就其境內所見外夷與少數民族，圖繪形貌衣飾後繳回軍機處，並強調此計畫所圖繪者都是根據實際接觸觀察而來：「或奉贄貢篚，親覩其人，或仗鉞乘軺，實經其地」。[1] 現存有諸多與此計畫相關的《職貢圖》版本，較爲完整的包括有台北國立故宮博物院藏謝遂所繪《職貢圖》四卷、北京故宮藏佚名《職貢圖》四卷、《四庫全書》寫本《皇清職貢圖》九卷、《四庫全書薈要》本《皇清職貢圖》九卷、乾隆朝武英殿刊本《皇清職貢圖》八卷、[2]嘉慶十年(1805)武英殿《皇清職貢圖》重刊本九卷等六種，[3]其他不完整的還有國家博物館（原中國歷史博物館）所藏金廷標《職貢圖》第二卷[4]與冊數不明的《廣輿勝覽》圖冊、[5]法國國家圖書館所藏《職貢圖》四冊、[6]法國私人收藏《職貢圖》一冊、[7]北京故宮所藏嘉慶朝重繪《皇清職貢圖》第二、三卷，[8]及與此相關的中國第一歷史檔案館藏《四川省番圖》冊（原稱《苗瑤黎僮等族衣冠圖》）等，整體包括繪本、寫本與刊

1 〈提要〉，《皇清職貢圖》，收入〔清〕紀昀等總纂（下略），《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983），冊 594，頁 1。

2 北京故宮收藏，影印出版則見《皇清職貢圖》，收入孟白、劉托編，《清殿版畫匯刊》（北京：學苑出版社，1998）。

3 藏台北故宮。

4 完整出版見中國國家博物館編，《中國國家博物館館藏文物研究叢書：繪畫卷．風俗畫》（上海：上海古籍出版社，2006），頁 180-225。

5 部份圖版散見李澤奉、劉如仲編，《清代民族圖志》（青海：青海人民出版社，1997）。

6 法國國家圖書館《職貢圖》目前有一、二、三、七冊。

7 法國私人收藏《職貢圖》爲第六冊，根據畏冬的實地檢視，認爲此與法國國家圖書館《職貢圖》所藏四冊應該爲同一套作品，原本應該爲八冊本。關於此冊在《職貢圖》編纂計畫中的位置，見畏冬、劉若芳，〈《苗瑤黎僮等族衣冠圖》及《職貢圖．第六冊》考〉，《故宮學術季刊》，卷 27 期 2（2009 年冬季），頁 193-222。

8 原本應該與乾隆朝繪本同，爲四卷本，北京故宮原藏有第二與三卷，第三卷原爲文革期間徵集之物，1983 年退回給北京文物局，目前藏地不明。見畏冬，〈嘉慶時期《皇清職貢圖》的再次增補〉，《紫禁城》，1993 年第 1 期，頁 44-46。

本等不同形式，數量眾多，版本複雜。[9]以最爲完整之繪本謝遂《職貢圖》與北京故宮佚名本爲例，兩者皆四卷，第一卷爲西洋、外藩及朝貢屬邦，有七十圖，第二卷爲東北、福建、湖南、廣東、廣西等省少數民族，六十一圖，第三卷爲甘肅、四川等省少數民族，九十二圖，第四卷爲雲南、貴州等省少數民族，七十八圖，全部共有多達三百零一個圖像，描繪了三十七種與清廷有所往來國家之官民和二百六十四種清廷治下的少數民族。

如此龐大而豐富的圖像與文字資料，早在 1980 年代末，就開始受到學者的關注，莊吉發《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》一書及數篇相關論文，是最具分量與代表性的著作。[10]其寫作主要分爲三個方向，第一，試圖重建《職貢圖》的起源與製作過程，爬梳謝遂《職貢圖》與四庫本及武英殿刊本《皇清職貢圖》之間的關係；第二，藉助謝遂《職貢圖》滿漢文並陳的特質，考據其滿文語彙的使用；第三，以《職貢圖》製作過程所強調的一手觀察與實證的態度爲據，將《職貢圖》作爲史料進行清代少數民族風俗的研究。由於其極具原創性之研究與其引用宮中檔案資料之廣泛，使得之後《職貢圖》研究的課題與內容很長一段時間多不出上述的範圍，例如大陸學者從 1990 年代以來即非常流行以《職貢圖》作民俗學的研究，將《職貢圖》中的描繪作爲現實的反照，用以了解清代少數民族的生活與風俗。[11]特別值得注意的是，畏冬從 1990 年代

9 由於《石渠寶笈續編》所著錄的繪本僅以「職貢圖」爲名，寫本與印本才使用「皇清職貢圖」之名，而《活計檔》中也僅用「職貢圖」名稱，惟這些不同版本都引用的御製詩中有「皇清職貢」一詞，爲了統一起見，文中除特殊狀況，皆以「職貢圖」稱之。

10 見莊吉發，《謝遂《職貢圖》滿文圖說校注》（台北：國立故宮博物院，1989）；莊吉發，〈香格里拉人間仙境——謝遂《職貢圖卷》未完成的年代〉，《故宮文物月刊》，期 61（1988 年 4 月），頁 70-77；莊吉發，〈從謝遂《職貢圖》談金川民俗〉，《故宮文物月刊》，期 63（1988 年 6 月），頁 50-53；莊吉發，〈職貢有圖——台灣原住民的民俗圖繪〉，收入莊吉發總編輯，國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮台灣史料概述》（台北：國立故宮博物院，1995），頁 31-46；莊吉發，〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集（二）》（台北：文史哲出版社，1997），頁 413-466。

11 例如，秦永章、李麗，〈《皇清職貢圖》與清初青海少數民族服飾習俗〉，《青海民族學院學報》，1991 年第 3 期，頁 38-44；李紹明，〈清謝遂《職貢圖》中的羌族圖像〉，《文物研究》，1992 年第 4 期，頁 19-21；侯瑞秋，〈《皇清職貢圖》與赫哲族民俗〉，《滿族研究》，1998 年第 3 期，頁 87-92；李紹明，〈清《職貢圖》所見綿陽藏羌習俗考〉，《西南民族大學學報》，2005 年第 10 期，頁 1-4 等。

初以來，著力於複雜的版本考訂與細緻的製作流程重建，雖然在大方向上承續莊吉發的研究，但他大量使用 1990 年代開始逐漸受到重視的內務府檔案，特別是記載宮中各種工坊每日交辦與工作內容的《造辦處各作成做活計清檔》（簡稱《活計檔》），以之對照各種新發現的《職貢圖》作品，讓我們瞭解到《職貢圖》製作過程中不僅有繪本、寫本、刊本等不同形式的產出，繪本中還有卷與冊兩種形制，而其圖像來源除了各地巡撫上繳外，還有宮廷畫家直接寫照入覲使臣與降將者等，對於《職貢圖》製作過程的重建有開創性的貢獻。[12]

《職貢圖》製作所牽涉範圍之廣，收錄材料之豐富，不僅受到傳統歷史學者與民俗研究者的青睞，對於近年來非常活躍的新清史學者來說，也有莫大的吸引力。例如，Pamela Kyle Crossley 就用其來分析清帝國的組成概念，她認爲清皇權(emperorship)由早期中亞根源的模式，隨著領土的擴張與治下子民的多樣化，到了十八世紀乾隆朝發展出一種包含所有且超越所有文化與意識形態的共時皇權(simultaneous emperorship)，乾隆因此像法王路易十四般將自己形塑成同時統治不同世界的普世性君主(universal king)，而中國只是清帝國的一部份。[13]《職貢圖》作爲一個客體化與異質化他者的文本，Crossley 以爲其重點在於其描繪與不描繪間的選擇，她認爲其所選錄的對象多是與清帝國有貿易朝貢往來的他者，而作爲清帝國主體的滿、蒙、漢、回、藏民族並沒有被選入，如有相關，也僅是呈現生活在該地區的人民之形貌，例如西藏部份，其條目題名並非西藏人，而是「西藏所屬補魯克巴番人」等，在此西藏是一個地名，而非種族或邦屬。因此，Crossley 主張《職貢圖》基本上是一個清帝國所及他者的目錄，其組成概念與明代職貢體系無異，只是訊息的更新與重新包裝。[14]不

12 畏冬，〈《皇清職貢圖》繪製始末〉，《紫禁城》，1992 年第 5 期，頁 8-12；畏冬，〈乾隆時期《皇清職貢圖》的增補〉，《紫禁城》，1992 年第 6 期，頁 22-23；畏冬，〈嘉慶時期《皇清職貢圖》的再次增補〉，《紫禁城》，1993 年第 1 期，頁 44-46；畏冬、劉若芳，〈《苗瑤黎僮等族衣冠圖》及《職貢圖．第六冊》考〉，《故宮學術季刊》，卷 27 期 2，頁 193-222。

13 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1999), esp. chapter 5.

14 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror*, pp. 332-333.

同於 Crossley 強調《職貢圖》傳統的部份，Laura Hostetler 則認爲《職貢圖》是一幅全球規模的文化地圖(global cultural map)，其與清宮地圖的製作及苗蠻圖冊的編纂，都顯示清帝國與其他現代早期歐洲(1500-1800)征服帝國一樣，致力於發展民族誌學及地圖製作，並嫻熟以視覺材料來協助帝國管理與建構帝國形象，就這點來說，清帝國不但是現代早期世界的一部份，且非常有意識其在全球中的位置。因此，Hostetler 認爲《職貢圖》不是傳統的遺留，而是清帝國治下「世界」的理想化再現，有其現代史的意義。[15]

有趣的是，不管是傳統歷史學者將《職貢圖》直接作爲反映現實的史料，或是新清史學者將其視爲帝國建構的視覺呈現，也不管其組合是一項傳統的延續，還是一個新的概念，這些研究基本上都預設了《職貢圖》之個別圖像的真確性及其與現實的緊密關係。《職貢圖》中的個別圖像是否真的反應現實？事實上，就其選擇描繪一男一女來代表一個地方或種族而言，只要考慮到描繪外藩部份時，畫家主要以男性使節作爲主要參考依據，他們如何能觀察到女性的形象，就可以瞭解此計畫即便強調直接觀察，但在實際執行上有多大的困難。再者，繪畫作爲一種再現的手段，本身就不可能像鏡面一樣能夠不帶主觀意識地反射現實，描繪永遠是一種詮釋的過程，因此，如要以其進行史實相關的研究，那麼《職貢圖》的哪一個部份，在什麼樣的前提與範圍內，可以視爲現實的參照，就變成研究者不得不考慮的條件。《職貢圖》如果不是單純反映現實，而是如新清史學者所言，是與現實有關的帝國形象之建構，那我們也要問：此帝國形象究竟是如何被結構出來？Crossley 認爲其排列順序基本上是根據歷史上與中國的淵源及重要性，及大致的地理關係，[16]Hostetler 則認爲《職貢圖》所呈現的世界是一種意識形態的投射，而非地理上的眞實。[17]兩者事實上都未具

[15] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), p. 47.

[16] Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror*, p. 333.

[17] Laura Hostetler, “Westerners at the Qing Court: Tribute and Diplomacy in the Huang Qing zhigongtu,” 發表於「西方人與清代宮廷國際學術討論會」，北京：中國人民大學，2008 年 10 月 17-19 日，見《西方人與清代宮廷國際學術討論會論文集》，頁 282。

體地討論清中國如何在此《職貢圖》形式中呈現出其世界中心的位置。

因此，本文將重新檢視《職貢圖》與現實的關係，並特別著意考察其整體結構的形成，試圖論證乾隆朝所製作諸卷本中第一卷是天子所在之帝都的呈現，而其中占有相當顯著位置的西洋部份，事實上與帝都形象有相當大的關係。在結構上，本文將分爲四個部份：第一部份「乾隆朝《職貢圖》的製作」，將在莊吉發與畏冬研究的基礎上，結合現存實物與檔案所提供之行政細節，重新釐清《職貢圖》製作的複雜過程與演變，由此顯現這是一個傾帝國之力的製作，且隨著帝國的擴張不斷增補；第二部份「定位帝都：乾隆《職貢圖》第一卷」，著重其增補的過程，推敲主事者對整體結構的考慮，並以此論證第一卷爲萬國來朝下帝都的呈現；第三部份「乾隆《職貢圖》的新形式」，將乾隆朝所製作的《職貢圖》放到傳統《職貢圖》的脈絡，追索其形式創新的歐洲根源；第四部分「乾隆《職貢圖》中的『西洋』」，則進一步釐清在第一卷中占顯著位置的西洋圖像究竟指涉哪些國家與地方？其圖像來源爲何？並以此連接清宮豐富的歐洲物質文化。最後一部份「『西洋』與帝都呈現」，則是考慮不僅是紫禁城、還包括作爲宮廷所在的都城北京，如何比其他地方更能接觸到令人眩目驚奇的西洋圖像、建築、珍玩等。因此，正如《職貢圖》第一卷所示，「西洋」是官方定義帝都形象不可或缺的重要成員，同時在十八世紀的現實中，「西洋」也是遊客、朝貢使節等他者感受帝都的關鍵部份。

乾隆朝《職貢圖》的製作

關於《職貢圖》的製作契機，畏冬注意到整個計畫是從四川省開始，其所引用的四庫全書本《皇清職貢圖》跋提到：「乾隆歲戊辰(1748)，王師平定金川，皇上念列朝服屬外臣，式增式擴，爰敕所司繪職貢圖，以昭方來而資治鏡」這樣一段話，[18]說明了平定金川後，乾隆想要對該地區作進一步瞭解，因此有

[18] 見〈跋〉，《皇清職貢圖》，22 上-22 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 727。

製作《職貢圖》之想法。但第一次金川戰役一直要到乾隆十四年(1749)正月才結束，因此此計畫的實際執行似乎要到乾隆十五年(1750)才著手。莊吉發最早引用之乾隆十五年八月十一日四川總督策楞接獲大學士傅恆所奉〈寄信上諭〉爲一關鍵史料。其中顯示乾隆命四川總督策楞將其「所知之西番、猓玀男婦形狀，並衣飾服習，分別繪圖注釋，不知者，不必差查」。[19]策楞因此就「所經歷之夷地，及接見之番民，或參考于該管之文武」，繪製了二十四幅圖像，並註明「該處地土風俗、服飾好尚大概情形」，編成一整冊後，上呈御覽。

地方官就其所管轄地區之少數民族繪圖上呈，以爲御覽，並非乾隆朝才有的現象，莊吉發即提到早在康熙四十一年(1702)三月二十九日《起居注》記載清聖祖諭旨內已有：「觀郎中尤冷格所進圖樣云，猺人爲數不多，棲身之地，亦不寬廣。但山險路狹，日間不敢出戰，夜間係彼熟徑，來犯我軍，亦未可知」等語。[20]可見康熙年間郎中尤冷格已進呈廣東猺族圖樣。貴州巡撫陳詵抵任後，也曾就貴州通省土司苗倮地方之居址疆界情形，考察後繪圖貼說，進呈御覽，並於康熙四十六年(1707)二月初一繕摺具奏。[21]比較特別的是，乾隆十六年(1751)，乾隆就將圖像徵集的規模擴張到全國的範圍，由其頒發的〈寄信上諭〉可知，此時朝廷已經有一些地方所屬內外苗夷的圖像，但是不全，因此便將現有的圖像作爲樣張，交給「近邊各督撫」，請他們就此朝廷所頒發的標準格式進行繪圖，其中還特別強調，應該趁公務往來之便圖繪圖像，「不得特派

---

19 原文爲：「乾隆十六年十一月十七日，四川總督臣策楞謹奏，爲恭進番圖事。竊臣於乾隆十五年八月十一日，承准大學士忠勇公傅恒字寄欽奉上諭，命臣將所知之西番、玀玀男婦形狀，並衣飾服習，分別繪圖注釋，不知者，不必差查等因。欽此。欽遵，謹就臣所經歷之夷地，及接見之番民，或參考于該管之文武，繪圖二十四幅，並將該處地土風俗、服飾好尚大概情形，逐一注明成帙，恭呈御覽。再本年八月十三日，承准廷寄番圖二式，欽奉諭旨，令臣將所屬苗猺，以及外夷番眾，照式繪圖，送軍機處匯呈，以昭王會之盛等因。臣現在欽遵，留心圖寫，容俟繪就另進。合併陳明，臣謹恭摺具奏，伏祈皇上睿鑒。爲此謹奏。」見〈四川總督策楞奏摺〉，《宮中檔乾隆朝奏摺》（台北：國立故宮博物院，1982），第一輯，乾隆十六年十一月十七日，頁 910。

20 〈諭旨〉，《起居注冊》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2009），康熙四十一年三月二十九日，冊 17，頁 9295。

21 見〈貴州巡撫陳詵奏摺〉，《宮中檔康熙朝奏摺》（台北：國立故宮博物院，1976），第一輯，康熙四十六年二月初一，頁 404。

專員，稍有聲張，以致或生疑畏」。[22]於此，乾隆朝《職貢圖》的編纂計畫可說是正式啓動。

值得注意的是，發出論旨的同一天，也就是乾隆十六年閏五月初四日，在《活計檔》中就看到軍機處大學士傅恆交出男女番像十六張，要畫院處照畫的記載，其中並交代女像多畫一些，[23]考慮後來《職貢圖》中所見圖像都是男女成對，即可推知原來的十六張番像必定男多於女，以至於傅恆交代要多畫些女像。再考慮到時間點，此複製可能就是爲了準備發給各邊省的樣張。九天後，也就是閏五月十三日，畫院處就根據原來十六張番像，製作出「番像男女圖十八張」。[24]同年六月一日，此樣張就隨著〈寄信上諭〉發給各邊省督撫，這也就是四庫本《皇清職貢圖》一開始所附的傅恆所奉〈上諭〉。[25]稍晚八月十三日，四川總督策楞果然接到朝廷寄來的「番圖二式」，此「二式」可能即爲一男一女，並要求其以此標準格式，將其所屬的苗猺以及外夷番眾「照式繪圖」，同樣送軍機處匯呈。[26]從五月四日乾隆論旨由中央統籌圖繪外夷與少數民族的圖像開始，到四川省督撫策楞收到樣張，即從中央到地方，只花了短短的三個月，其中還包括畫院處製作標準樣稿的時間，可見此時清廷行政效率之高。

此計畫一開始只針對邊境部份地區進行調查，就這點來說，我們必須要同

[22] 見該年閏五月初四日所頒發的〈寄信上諭〉提到：「我朝統一寰宇，凡屬內外苗夷，莫不輸誠向化，其衣冠狀貌，各有不同，今雖有數處圖像，尚未齊全，著將現有圖式數張，發交近邊各督撫，令其將所屬苗、猺、黎、獞，以及外夷番眾，俱照此式樣，仿其形貌衣飾，繪圖送軍機處，彙齊呈覽，朕以幅員既廣，遐荒率服，俱在覆含之內，其各色圖像，自應存備，以昭王會之盛，各該督撫等或於接壤之處，俟其順便往來之時，或有人前往公幹，但須就便圖寫，不得特派專員，稍有聲張，以致或生疑畏，俟伊等奏事之便，傳諭知之。」收入《軍機處·月摺包》，第 2740 箱，7505 號，乾隆十六年十一月十四日，咨呈，轉引自莊吉發，〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集（二）》，頁 431-432。《欽定四庫全書》本《皇清職貢圖》一開始即引用一六月初一大學士傅恆所奉〈論旨〉，內容與此類似，但較爲簡略。見《皇清職貢圖》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 395。

[23] 〈畫院處〉，《造辦處各作成做活計清檔》，乾隆十六年（1751）閏五月初四日。見中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯（以下稱《總匯》）》（北京：人民出版社，2005），冊 18，頁 427。

[24] 〈畫院處〉，《活計檔》，乾隆十六年(1751)閏五月初四日，《總匯》，冊 18，頁 427。

[25] 見《皇清職貢圖》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 395。

[26] 〈四川總督策楞奏摺〉，《宮中檔乾隆朝奏摺》，第一輯，乾隆十六年十一月十七日，頁 910。

意 Crossley 的觀察，也就是這個計畫的內容主要是帝國內「他者」的描繪，並不包括組成帝國的主體，最明顯的就是沒有包括漢人與滿人。有趣的是，在傅恆主持此帝國內「他者」的調查之同時，另一項如火如荼進行的計畫居然是鳥類的調查。這個《鳥譜》編纂計畫啓動的時間也是乾隆十五年，而且《活計檔》中最早可見的紀錄甚至比《職貢圖》計畫要早一個月左右，其也是透過軍機處來統籌，各地方不僅上繳畫稿、甚至還將鳥類標本送至宮中摹寫，強調一手觀察與寫作，最後的產出也是圖像搭配滿漢二文，只是其只有冊，並沒有卷的形式。[27]運用國家官僚體制來進行實體標本的徵集，以爲編寫博物圖的基礎，在本草學的傳統中並非沒有前例，早在唐高宗時期命許敬宗等人官修《新修本草》，即「徵天下郡縣所出藥物，並書圖之」，[28]而完成於嘉祐六年(1061)由蘇頌所主編的北宋官修本草《本草圖經》，也透過朝廷下詔，向全國徵集標本與藥圖送到京城，「以憑照證，畫成本草圖，並別撰圖經」。[29]因此，《鳥譜》製作過程中徵集各地標本的作法，有可能參照了官修本草的傳統，但是將此傳統上運用於藥草實用知識之普查的模式，拿來調查傳統職貢概念下的少數民族與外夷，可說是乾隆朝的創舉。

這些從各地蒐集而來的圖像，並非馬上構成了現存台北故宮謝遂本或北京故宮佚名本《職貢圖》的手卷形式。畏冬仔細比照《活計檔》中的記載與現存其他純冊頁形式的作品，包括第一歷史檔案館所藏原名《苗瑤黎僮等族衣冠圖》之《四川省番圖》冊、[30]法國國家圖書館所藏《職貢圖》冊頁、及最近才發現的法國私人《職貢圖》冊頁等，認爲《職貢圖》的製作經歷了一段從各地上繳的《番圖》，到宮廷畫家所編繪的《職方會覽》，再到《職貢圖》的過程，而

[27] 關於清宮鳥譜的製作，見賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，卷 29 期 2（2011 年冬季），頁 31-35。

[28] 《唐會要》，收入《國學基本叢書四百種》（台北：台灣商務印書館，1968），卷 82，醫術，頁 1522。

[29] 見蘇頌，〈圖經本草奏敕〉，收入〔宋〕唐慎微撰，《重修政和經史證類備用本草》（台北：南天書局，1976），卷 30，頁 548。

[30] 關於此冊最清楚的介紹，見畏冬、劉若芳，〈《苗瑤黎僮等族衣冠圖》及《職貢圖・第六冊》考〉，《故宮學術季刊》，卷 27 期 2，頁 195-202。

《苗瑤黎僮等族衣冠圖》即很可能是各地根據朝廷寄來的「番圖二式」所上繳的原始《番圖》（附圖 1）。[31]

《番圖》如何轉換到《職方會覽》？《職方會覽》又所指爲何？恐怕一時無法解決，但是《職方會覽》到《職貢圖》的關係卻在《活計檔》中有清楚的說明。乾隆二十二年(1757)如意館記載：「（七月）初九日，接得員外郎郎正培、催總德魁押帖一件，內開本日太監胡世傑持來《職方會覽》冊頁二套，計十二冊，傳旨：著丁觀鵬、金廷標合畫手卷四卷。欽此。」[32]在此，「丁觀鵬、金廷標合畫手卷四卷」指的應該就是《石渠寶笈續編》所載《職貢圖》，其乃是由丁觀鵬、金廷標、姚文翰、程梁分別擔任此卷第一、二、三、四卷的繪製工作，且每一卷後面有畫家的簽款與印章，[33]而這件作品就是根據《職方會覽圖》冊頁摹繪而成。乾隆二十六年(1761)匣裱作又載：「（十二月）二十四日，軍機處交《職方會覽圖》二套，計十二冊，俱有臧（髒）漬、磨蹭，傳：著另換黃絹簽子十四個，其第十二冊圖後面添白絹副頁一頁，俱各收什（拾）好交進。記此。」[34]也就是《職方會覽圖》二套，很可能也作爲宮中《職貢圖》後續製作的稿本，其在乾隆二十六年已經髒污磨損，因此在十二月二十四日重裱，並加白絹副頁一頁，據此可知此二套冊頁的材質應該是絹本。簡而言之，現在國家博物館（原中國歷史博物館）所藏金廷標《職貢圖》第二卷，對照《石渠寶笈續編》與上述記載，應該就是此丁觀鵬、金廷標等以絹本《職方會覽圖》爲基礎所繪製的《職貢圖》手卷之第二卷。

那麼法國國家圖書館所藏《職貢圖》冊頁及畏冬所發掘的法國私人藏《職貢圖》冊頁，在上述《活計檔》所記錄的生產脈絡下究竟指的又是甚麼？是與卷本一樣摹寫自《職方會覽》的冊頁形式呢？還是有可能就是檔案中提到的《職方會覽》冊，也就是金廷標本的根據？畏冬引用乾隆五十五年(1790)乾隆要補

---

31 畏冬、劉若芳，〈《苗瑤黎僮等族衣冠圖》及《職貢圖・第六冊》考〉，《故宮學術季刊》，卷 27 期 2，頁 193-222。

32 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十二年(1757)七月初九日，《總匯》，冊 22，頁 548。

33 阮元編，《秘殿珠林石渠寶笈・續編》（台北：國立故宮博物院，1971），頁 828-836。

34 〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十六年（1761）十二月二十四日，《總匯》，冊 26，頁 544。

繪巴勒布大頭人時，如意館記載：「（二月）初三日，員外郎福慶押帖內開，五十四年十二月二十六日，由軍機處傳旨：著賈全往看巴勒布大頭人二名臉像，默記繪畫。又於二十八日，著賈全往中正殿看巴勒布大頭人服色，默記繪畫。欽此。隨遵旨陸續畫得呈（覽），旨：著續入職貢圖手卷第一卷內，仍用舊宣紙繪畫。其職貢圖手卷三分，逐一添續繪畫。其冊頁一分，應續入一開，用絹畫。欽此。」[35]以此來說明當時宮中有手卷三本、冊頁一份，而認爲其發掘之法國私人藏《職貢圖》冊頁即爲此文獻所載「冊頁一分」。[36]

事實上，「《職貢圖》冊頁」的出現時間遠比乾隆五十五年來得早，且似乎在《職方會覽》逐漸消失在檔案記載中才開始出現。更確實地說，乾隆二十七年(1762)正月初九日，副庫掌英敏將上述《職方會覽》二套，「換得籤子、添副頁收什（拾）好持進，交軍機處收訖」之後，「《職方會覽》」就消失於檔案中，反倒是乾隆二十八年(1763)後開始增補入更多民族之圖繪，我們才逐漸看到「《職貢圖》冊頁」在《活計檔》中的出現。《活計檔》乾隆二十八年如意館有兩條記載：

> （正月）二十三日，接得員外郎安泰、李文照押帖一件，內開本月初五日，太監如意傳旨：著李文照帶姚文瀚往瀛台，看筵宴初次授降愛烏漢回子，起稿呈覽。欽此。[37]
>
> （二月）十六日，接得員外郎安泰、李文照押帖一件，內開本月初十日，安泰、李文照面奉旨：愛烏漢等男女十人續職貢圖卷尾，著丁觀鵬畫；冊頁後十頁，亦照手卷續上。欽此。[38]

乾隆二十八年，西北的愛烏罕、哈薩克諸回部前來入貢，向清廷表示歸附之意，

---

35 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆五十五年(1790)二月初三日，《總匯》，冊 52，頁 2。

36 法國私人收藏之《職貢圖》冊頁已於 2011 年北京翰海拍賣，畏冬並參與編纂一專冊介紹，爲難能可貴之資料。對畏冬來說，此與法國國家圖書館之《職貢圖》冊頁應爲同一套作品中散落的不同部份，因此也符合此所言「冊頁一分」之記載。見畏冬等編，《乾隆御製職貢圖》（北京：北京翰海拍賣公司，2011）。

37 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)正月二十三日，《總匯》，冊 28，頁 46。

38 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)二月十六日，《總匯》，冊 28，頁 49。

乾隆因此決定將其補入《職貢圖》中。由上述的紀錄，可得知一手寫照的稿本是姚文瀚所作，但是正式圖繪則為丁觀鵬所作，其中並要求丁氏同時照手卷補入冊頁。由於此丁觀鵬補入的愛烏罕等圖像也編列在第一卷，而丁觀鵬正是《石渠寶笈續編》所載作品第一卷的負責人，因此此乾隆二十八年補入的版本，很可能就是上述《石渠寶笈續編》所載丁觀鵬、金廷標、姚文翰、程梁合作之四卷本。[39]雖然現在不存金廷標所繪製之第二卷，但是法國國家圖書館所藏《職貢圖》冊頁正好也包含了愛烏罕部份。經仔細比較，可發現愛烏罕部份男女共十開，男像臉部有層次非常細緻豐富的光影暈染（附圖 2-1），幾乎沒有線條，而是塊面的掌握，很接近丁觀鵬《畫十六應眞像》軸尊者的臉像（附圖 2-2）。相較於冊頁的其他部份，例如，前一對〈肅州金塔寺魯古慶等族回民〉（附圖 2-3），雖然也有暈染，但還是以線條為主，只是在其周邊加深顏色，兩者有很大的出入。而愛烏罕的女像部份，其非常乾淨的橢圓形瓜子臉的造型、秀氣的五官與粉色細緻的敷染（附圖 2-4），也與其他丁觀鵬畫作的特色如出一轍，例如《畫十六應眞像》軸之第十尊者左下角的女像（附圖 2-5），故此部份應該出自丁氏之手無疑，由此可確定現存由法國國家圖書館與法國私人藏本所合起來之《職貢圖》冊頁作品，的確是乾隆二十八年到乾隆五十五年《活計檔》中所指稱之「冊頁」，且時至乾隆五十五年止，宮中冊頁形態之《職貢圖》作品，都僅有此件。

如果宮中僅有《職貢圖》冊頁一份，而之前提到《職方會覽圖》冊至少有二套，計十二冊，那麼《職貢圖》冊頁就應該不可能是《職方會覽圖》冊。事實上，《職方會覽圖》的問題遠比目前討論要更為複雜，除了冊的形式，乾隆二十六年之《活計檔》中還有「職方會覽圖天字型大小十四卷，地字型大小十卷」、[40]「職方會覽苗圖十一卷」、[41]「職方會覽苗圖十卷」等記載，[42]《職方

[39] 見〈職貢圖四卷〉，收入阮元編，《秘殿珠林石渠寶笈・續編》，頁 828-836。
[40] 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)五月二十五日，《總匯》，冊 26，頁 700。
[41] 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)六月十四日，《總匯》，冊 26，頁 708。
[42] 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)七月初九日，《總匯》，冊 26，頁 711-712。

會覽圖》在乾隆二十八年以前是否有可能泛指各地上繳、且在宮中進行各種複製的《番圖》，包含冊與卷等不同形式，因而上述《苗瑤黎僮等族衣冠圖》或甚至是國家博物館所藏另一套與此相關稱爲《廣輿勝覽圖》的冊頁作品等，是否都有可能是其中某種《職方會覽圖》？此值得進一步考慮與研究。

回到現存《職貢圖》卷本的問題，如果國家博物館卷爲丁觀鵬等合繪卷中的一卷，那麼其與現存台北故宮本及北京故宮本的關係又是如何呢？我們在《活計檔》中並沒有看到任何謝遂製作《職貢圖》的記載，而且宮中很長一段時間內的卷本《職貢圖》，似乎只有丁觀鵬等合繪卷，例如，乾隆三十六年(1771)如意館中記載西北土爾扈歸順入覲的補繪，其中要求賈全增繪「土爾扈特，續入手卷、冊頁內人物二分」，[43]也就是僅有手卷與冊頁各一份。此種情形一直維持到乾隆四十年(1775)，我們才看到《活計檔》如意館記載「首領呂進忠交乾清宮職貢圖四卷一分、舊宣紙八張」，並傳旨要求「賈顧（全）、顧全（銓）照乾清宮職貢圖尺寸大小一樣，各畫一分」。[44]賈全與顧銓所摹的版本應該就是當時宮中僅有的丁觀鵬等人所繪手卷。經過此次摹寫，加上原有丁氏等人合作的手卷，至此，清宮應該共有手卷三卷。

這可以由《職貢圖》進一步的增補中得到證明。乾隆五十五年，乾隆要補繪巴勒布大頭人時，如意館因此記載：「（二月）初三日，員外郎福慶押帖內開，五十四年十二月二十六日，由軍機處傳旨：著賈全往看巴勒布大頭人二名臉像，默記繪畫。又於二十八日，著賈全往中正殿看巴勒布大頭人服色，默記繪畫。欽此。隨遵旨陸續畫得呈（覽），旨：著續入職貢圖手卷第一卷內，仍用舊宣紙繪畫。其職貢圖手卷三分，逐一添續繪畫。其冊頁一分，應續入一開，用絹畫。欽此。」[45]到了乾隆五十五年，宮中已經有手卷形式的《職貢圖》一式三份，冊頁一份，此新繪的巴勒布大頭人這段必須製作三份增補於手卷，另加一份附於冊頁中。檢視台北故宮本與北京故宮本，在巴勒布大頭人這段，的

43 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆三十六年(1771)十二月初三日，《總匯》，冊 34，頁 516。
44 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆四十年(1775)十月十二日，《總匯》，冊 38，頁 60。
45 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆五十五年(1790)二月初三日，《總匯》，冊 52，頁 2。

確有接紙的痕跡（附圖 3-1、3-2），確定其爲後補之作。進一步比較其風格，發現不僅台北故宮與北京故宮兩卷，還包括法國國家圖書館所藏冊頁（附圖 3-3），三者之巴勒布大頭人臉部部份，都以色墨層層暈染出臉部塊面之深淺，且不若上述丁觀鵬將此暈染之漸層修飾得非常乾淨而細緻，反而是留下較多筆觸與塊面疊加轉換之痕跡，的確是非常接近賈全之人物畫法，例如，《清賈全畫二十七老沈初書詩》卷（附圖 3-4）。

如果再比較台北故宮與北京故宮卷的其他部份（附圖 4-1、4-2），例如「愛烏罕回人」部份，則會發現北京故宮卷完全以沒骨塊面的色墨疊加方式來表現臉部的皺紋與凹凸，與前述賈全的畫風極爲接近，而台北故宮卷還是以線條爲主，周圍略加淡墨來表現皺紋滿佈的臉，兩者有很大的區別。一般來說，以第一卷的台北故宮卷來說，其人物的筆法多以中鋒行之，喜歡柔軟圓弧而非帶有角度的衣紋描寫，且常作重複而無輕重之別的線條堆疊，與清顧銓《摹阮部女仙圖》（附圖 4-3）中衣紋表現之習慣很接近。因此，配合檔案記載賈全與顧銓於乾隆四十年就丁觀鵬等合繪手卷進行摹寫，北京故宮卷的作者是否應該就是賈全？而台北故宮卷則應是顧銓？此問題非常複雜。就一個如此龐大的製作來說，每一套是否有可能由一個畫家獨立作業完成？如果不是，那麼其中又是如何分工與合作的呢？這需要進一步作更細緻的風格比較分析，但是初步看來，僅就各套的第一卷來說，細節上雖然可以看到可能源自不同「手」作用下的筆法差異，但是大致上卻也有相當一致的風格，因此我們是否可以至少說，其可能分別爲賈全與顧銓團隊所製作？在下此結論之前，我們還要知道顧銓事實上在乾隆四十二年(1777)七月因母患病告假回家，[46]而此兩套作品則一直要到乾隆四十四年(1779)五月才見《活計檔》中有交「職貢圖手卷二分，每分四卷」，並要求配縴絲包首等之記載。[47]因此，是否顧銓離開後，由謝遂接手台北故宮卷《職貢圖》的繪製工作，因此才由其署名呢？由上述初步的風格分析

46 見〈各處行文〉，《活計檔》，乾隆四十二年(1777)十二月十九日，《總匯》，冊 52，頁 2。
47 見〈如意館〉，《活計檔》，乾隆四十四年(1779)五月十八日，《總匯》，冊 42，頁 701。

看來，顧銓與台北故宮本第一卷的製作的確關係密切，且考慮皇帝常常任意地指派署款，例如乾隆三年(1738)三月九日《活計檔》中的匣作就記載，乾隆曾經傳旨，將原為焦秉貞所畫樓台冊頁的前八頁安上唐岱款，後八頁安上郎世寧款；[48]而乾隆四十三年也命將「陳輝祖書畫（山）水花卉黑面扇一百柄」，其中「一柄寫方宗款，五十柄寫朱憲章款」。[49]因此，謝遂是否可能只是一個後加的代名屬款，此需要另外撰文作進一步比對以深究之。

總之，就現有的分析而言，我們至少能說，分存於北京故宮與台北故宮的兩卷完整繪卷，應該是乾隆四十年才根據丁觀鵬等合繪卷所摹寫的作品，其原來主要的主事者分別為賈全與顧銓。而原來的丁觀鵬合繪卷則是乾隆二十二年奉命根據《職方會覽》冊而開始製作的，其中第二卷很可能就是藏在國家博物館的金廷標《職貢圖》。此丁觀鵬、金廷標合繪卷從乾隆二十二年開始製作，除了以《職方會覽》冊為基礎外，還加入軍機處陸續收集來的哈薩克與伊犁等圖像，[50]與宮廷畫家對朝覲使臣的直接寫照，一直到乾隆二十六年，整體的繪製工程才暫時告一個段落。乾隆最後在卷首加上二十六年七月的御題，而《活計檔》此年年底也因此有向蘇州江寧織造訂製錦袱四件和玉別的裝裱紀錄。[51]至此，繪本手卷形式的《職貢圖》正式告成。[52]

48 〈匣作〉，《活計檔》，乾隆三年(1738)三月初九日，《總匯》，冊 41，頁 145-146。

49 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆四十三年四月十一日，《總匯》，冊 41，頁 769。

50 〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十四年(1759)八月二十二日，《總匯》，冊 22，頁 558；〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十四年(1759)四月二十八日，《總匯》，冊 24，頁 441。

51 〈行文〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)十一月初二日，《總匯》，冊 26，頁 667-668。

52 我們不知道冊頁形式之《職貢圖》是否在乾隆二十六年前另有名稱，因為雖然乾隆二十六年《活計檔》即提到「軍機處交盛京等處冊頁一冊，將回子畫片八開裱入冊內，要在烏什庫車河（阿）先（克）蘇之後」之指示，顯示此時與現存職貢圖內容相關之冊頁形式已經存在，但並無直接出現「《職貢圖》」一詞，其正式與冊頁連在一起要到了乾隆二十八年(1763)宮中對《職貢圖》進行增補時提到「愛烏漢等男女十人續《職貢圖卷》尾，著丁觀鵬畫；冊頁後十頁，亦照手卷續上」。而卷本出現「《職貢圖》」一詞的時間似乎略早，乾隆二十六年乾隆指示手卷的裝裱與包裝中，即已出現「《職貢圖》」此正式名稱。然而，考慮冊頁除了多附了乾隆十六年傅恆所奉〈上諭〉外，其上御題與題詠文字皆與卷本相同，且御題紀年為「乾隆辛巳秋」，同樣是乾隆二十六年，因此，兩者正式成立的時間應該都是乾隆二十六年。亦即在此時，清宮正式以「職貢圖」的概念來圈圍這批對於外藩、異國與少數民族之圖繪。見〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)九月初三日，《總匯》，冊 26，頁 524；〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二

乾隆二十六年《職貢圖》正式成立後，除了多次增補外，還於乾隆四十年將卷本由一本擴張為三本，乾隆四十二年並以《皇清職貢圖》為名收錄入《四庫全書薈要》，[53]乾隆四十三年(1778)再編入《四庫全書》，[54]乾隆年間並有武英殿刊本，現存有八卷本與九卷本。[55]值得注意的是，不同於卷本將乾隆二十六年以後增補者插入原卷中作重新安排，刊本與寫本僅將新增者統一置於作品的最後，並匯錄成第九卷。且由於乾隆五十五年乾隆補繪巴勒布大頭人時，《四庫全書薈要》、《四庫全書》與武英殿刊本皆已完成，故無錄此最後增補的一段。至嘉慶十年(1805)，《職貢圖》又有一次重要的重繪，以卷為形式，同樣為四卷，由莊豫德等合繪，除了原來乾隆朝的增補外，又加入嘉慶九年(1804)萬壽節來京祝賀的越南三圖，而同一年的武英殿重刊本，也才有機會補上乾隆五十五年繪本所增補的巴勒布大頭人與上述的越南三圖。[56]

定位帝都：乾隆《職貢圖》第一卷

《職貢圖》雖然有如此複雜的版本與形式，但是如果考慮檔案中第一次清楚地以「職貢圖」命名的作品為卷本，決定複製時也以卷本為主，且嘉慶朝重繪時也選擇卷本的形式，則卷本作為《職貢圖》最正式與最受重視的形式應該是沒有問題的。更重要的是，不同於刊本或寫本將增補的部份直接置於最後另外成卷，卷本在增補時，每次都慎重地選擇最適合的位置插入並加以重裝，故卷本對於瞭解主事者如何考慮《職貢圖》的整體結構與《職貢圖》究竟想要成

十八年(1763)二月十六日，《總匯》，冊 28，頁 49。

53 見《四庫全書薈要》之提要，有「乾隆四十二年十一月恭校」。

54 見《四庫全書》之提要，有「乾隆四十三年八月恭校」，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 401-402。

55 八卷本，沒有收錄乾隆二十六年以後增補部份，北京故宮、中研院傅斯年圖書館、中國科學院圖書館等皆有藏，出版則見劉托、孟白編，《清殿版畫匯刊》，冊 9。九卷本，除了增補部份成一卷外，還有「校刊職名」，中國民族文化宮圖書館、遼寧省與中研院傅斯年圖書館等皆有藏，出版見〔清〕傅恆等奉敕編，《皇清職貢圖》（遼寧：遼瀋書社，1991）。

56 關於嘉慶朝的增補，見畏冬，〈嘉慶時期《皇清職貢圖》的再次增補〉，《紫禁城》，1993 年第 1 期，頁 44-46。

就何種圖像，透露出許多值得追索的線索。

目前卷本的形式皆分爲四卷，第一卷由朝鮮、琉球、安南等周邊藩屬國開始，擴及西洋、東南亞等外藩，還包括諸多《職貢圖》手卷於乾隆二十六年初步完成後所陸續增補的部份，例如，乾隆二十八年補入了西北地區的愛烏罕（阿富汗）與哈薩克諸圖，乾隆三十六年補入了西北土爾扈特等圖，乾隆四十年補入雲南地區整欠與景海頭目部份，最後則是乾隆五十四年(1789)所補入的巴勒布大頭人二名，將之插入在西藏與伊犁間的條目，總體段落共由乾隆二十六年的五十九圖增爲七十圖；第二卷由東北少數民族開始，然後依序是福建、台灣原住民、湖南、廣東、廣西，整體共六十一圖；第三卷則爲甘肅、四川，共九十二圖；第四卷則爲雲南地區，共七十八圖，整體共三百零一圖。

要特別說明的是，《職貢圖》每一組圖文之內容、性質與層級，事實上並非完全一致，有的指涉國家，例如朝鮮國、琉球國等；有的指涉地方，例如西藏、伊犁、雲南、四川等；有的僅以模糊的「夷人」、「蠻人」、「番人」指涉在此國家或地方下生活的人；有的以民族區分，例如「苗人」、「猺人」、「回人」等；有的還細分不同階級，例如，朝鮮國就分朝鮮國夷官、朝鮮國民人，哈薩克也分哈薩克頭目與哈薩克民人。還有同一個名稱可以同時指涉地方與國家，例如「大西洋」即非常混淆，有作爲國家的大西洋國，其內有大西洋合勒未祭亞省；也有作爲地方的大西洋，其中有翁加里亞國、波羅泥亞國。與大西洋有關的又有以人種或職業爲分類的大西洋國黑奴與大西洋國夷僧女尼。即使文字部份，內容有論及歷史淵源、地理位置，有描述習俗性情、服飾特產、飲食好尚等，也並非有固定的陳述格式。《職貢圖》整體看來是混雜很多不同來源的資料，雖然其安排的順序大致上根據某種地理的相關性，但是各個地方或國家事實上包含不同層次與細節的資訊。我們可以說，其結組的方式並非在一個層次分明的固定框架下塡入對等的訊息，而是很有彈性地針對資訊的多寡，可以平行疊加細節與細項，最後再用一個固定的形式來統整之。而這個形式就是，在圖像上，每每以一男一女兩兩成組，少數搭配小孩或從人，而

有三人或男男的組合；在文字上，則以滿漢二體書寫；在分卷上，各卷分別以「蘿圖式廓」、「卉服咸賓」、「琛賮雲從」、「梯航星集」四大字御題爲標題，除了第一卷標題之後爲乾隆御題、御製詩外，其餘各卷前後都各以兩位詞臣之和詩爲開始與結尾。

關於編排的順序，《四庫全書》〈提要〉提到：「以諸外藩爲首，其餘諸藩、諸蠻各以所隸之省爲次」，也就是由外藩開始，然後再以地理爲主要的編排原則，下面納諸藩、諸蠻等少數民族。而檔案所見的細節也可證實《職貢圖》的編排是非常注意順序的，例如《活計檔》乾隆二十六年匣裱作，於九月初三日記載軍機處交來回子畫片八開，就特別要求要加在烏什庫車阿克蘇回人之後。[57]而最後一次增補的巴勒布大頭人，可能是因爲其位於「後藏之西」，因此還特別重裱插在「西藏魯卡補札番人」之後，[58]因此地理的考慮的確是編排的重點之一。就這點來說，第二、三、四卷比較沒有問題，其內容所集都是範圍相當確定的區域，排列的基本原則應該是從滿族的起源地東北開始，向右往南，因此是東南的福建、台灣、湖南、廣東、廣西，然後往西，由上而下，甘肅、四川、雲南。

比較特別的是第一卷（附圖 5），其中除了有傳統上正式被冊封、定期納貢的屬國，例如朝鮮、琉球、安南、暹羅、蘇祿、南掌、緬甸等國，加上關係不明確的外藩，例如西洋各國等外，還加入許多已經納入清朝版圖地區之人民，例如伊犁、西藏、土爾扈特、哈薩克、布魯特等地區，並在文字上清楚地註明其「遂隸版圖」之經過。但最令人不解的是，乾隆二十六年以後增補的部份，均分別插入第一卷中。由於《職貢圖》四卷所收錄的圖像數目都不相同，其決定放入第一卷中應該不是數量的考慮，而地理的因素也可能不是唯一考慮的因素，因爲以第三次增補的雲南地區整欠、景海各土司爲例，其同樣屬於雲南地區的少數民族，就地區來說，大可以加在第四卷後面，但是編者卻決定加

57 〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)九月初三日，《總匯》，冊 26，頁 524。
58 見卷本中之裝裱順序。

在第一卷末，著實令人好奇第一卷的重點與內容究竟爲何？其與其他三卷的關係爲何？此與《職貢圖》所欲成就的整體圖像又有何關係？

雖然 Crossley 認爲《職貢圖》不過是明代職貢體系的重新包裝，[59]但是其整體的構成排列與形式如果放在傳統職貢系統中來看，卻是相當地特別。以順序來說，Crossley 模糊地說其中排列的順序是根據與清廷的親疏遠近與地理相關性，[60]但是傳統所謂的「親疏遠近」應該比較接近《明史》編輯的邏輯，也就是由內而外，將四川、雲南、廣西土司等「國內」的少數民族排列在「外國」之前，而「外國」中，又按照朝鮮、安南、日本、琉球、東南亞諸國等順序、之後才穿插少數的西洋，例如活動在東南亞的佛郎機與荷蘭等。這種由內而外的安排，也是乾隆十六年閏五月初四日所頒發的〈寄信上諭〉中所敘述的順序，即「苗、猺、黎、獞，以及外夷番眾」。[61]相較於此，《職貢圖》的編排次序卻是由外而內，以外藩爲首，然後才及於本國部份。就以外藩爲主的第一卷來說，不但西洋的部份占有多達十二組圖像，且排列在日本之前；除此之外，還包含已經納入版圖的少數民族，因此傳統職貢體系與地理的順序，似乎都無法解釋其組合的原則與主題究竟爲何。

回答這個問題最重要的線索之一，就是《職貢圖》在乾隆二十六年以後的四次增補，這四次增補的內容全部置於第一卷，分別爲第一次，乾隆二十八年所增補愛烏罕回人、霍罕回人、啓齊玉蘇部努喇麗所屬回人、啓齊玉蘇部巴圖爾所屬回人、烏爾根齊部哈雅部所屬回人等男女圖像五組；第二次，乾隆三十六年，因土爾扈特部自俄羅斯來歸所增者，計有土爾扈特臺吉、土爾扈特宰桑、土爾扈特民人男女圖像三組；第三次，乾隆四十年雲南整欠、景海各土司相繼內附，並與此年冬「其頭目賫象牙犀角來獻，令與朝正班末，因繪其服飾，附於圖後」，[62]因此增繪整欠頭目先邁岩地、景海頭目先綱洪單人像二圖；最後

59 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror*, p. 333.
60 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror*, p. 333.
61 轉引自莊吉發，〈謝遂《職貢圖》研究〉，《清史論集（二）》，頁 431。
62 謝遂《職貢圖》卷上文字。

一次，則是乾隆五十四年六月十三日遣大頭人巴拉叭都爾喀哇斯、哈哩薩野二人與隨從二十三人押送貢物，自加德滿都府啓程入京，同年十二月三十日，乾隆皇帝御保和殿賜宴，補巴勒布大頭人並從人二男像一組。

除了最後一次沒有御題外，前三次增補，乾隆都特別補加御識，敘述其入覲的時間，第四次雖然沒有御題，但所附文字也有「乾隆五十四年遣大頭人巴拉叭都爾喀哇斯、哈哩薩野二人入覲」字樣，由此可知這四次增補的起因都是使臣上京入覲，且所附圖像部份應該來自一手描繪使臣。例如，乾隆二十八年那次的增補，《活計檔》中即記載派「姚文瀚往瀛台，看筵宴初次授降愛烏漢回子，起稿呈覽」，[63]最後一次也有「著賈全往看巴勒布大頭人二名臉像，默記繪畫。又於二十八日，「著賈全往中正殿看巴勒布大頭人服色，默記繪畫」[64]的記載，這就可以解釋爲何巴勒布大頭人與整欠、景海段，都是男男的組合，此應該與繪者對使臣與土司的直接描繪有關。而乾隆二十八年所增補的愛烏罕等回人與乾隆三十六年土爾扈特等人一段，雖然爲標準的男女一組像，但是女像比起男像更爲類型化，臉形幾乎一致，似乎只是在衣著與姿態上作變化，因此檔案所言遣宮廷畫家觀察並「起稿呈覽」，應該僅限男像部份。

值得注意的是，除了增補與西藏、安集延、哈密、金塔寺魯古慶等部份，第一卷中其他非後補且隸屬清版圖子民的部份，皆有在《職貢圖》製作期間內赴京之紀錄。例如，伊犁四組像部份記載乾隆二十年(1755)「赴熱河朝覲」。接下來哈薩克頭目一條之文字部份，有乾隆二十二年「各遣子姪赴京瞻仰」，《活計檔》中同年還有乾隆二十二年「（八月）二十二日，軍機處傳旨：著畫哈薩克人像貌」的紀錄。[65]其後布魯特部份載乾隆二十三年(1758)「進京瞻仰」。緊接著烏什、庫車、阿克蘇部份有乾隆二十三年「來京瞻仰」。次之拔達山回目一條也有乾隆二十四年(1759)秋「遣使赴京瞻仰」。而外國的部份，雖然不是所有國家都有具體入京的紀錄，但他們多是傳統上與中國有朝貢關係的國

63 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)二月十六日，《總匯》，冊 28，頁 49。
64 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)正月二十八日，《總匯》，冊 52，頁 2。
65 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十二年(1757)八月二十二日，《總匯》，冊 22，頁 558。

家，少部份也有在《職貢圖》製作期間入朝的紀錄。例如，《活計檔》就記載乾隆十六年「緬甸國人朝覲行禮，著海（望）帶領丁觀鵬將伊形式服色看畫」，[66]而《清實錄》乾隆十六年六月下也有「庚申，上御太和殿，受緬甸國使臣朝賀」的紀錄。[67]檢視上述的細節，第一卷內的增補部份、所錄少數民族、與外藩間最大的公約數，應該就是「皇帝所在的位置」。[68]就地理的角度來說，指涉的是以紫禁城爲中心的廣泛帝都，可以擴張至北京城、甚至熱河的避暑山莊等。這也可以說明，爲何只有第一卷內出現「夷官」、「頭目」等具有官職者之描繪，且相對於其他卷呈現的多是底層的一般人，許多並從事生產性的勞動，第一卷描繪的對象不但多爲較上層的人物，且多爲靜態不從事勞動者，頂多手持物品，而這些物品很多是與貢物有關。例如，英吉利人手上所持的玻璃瓶、柬埔寨人所持的犀角、西藏人所持的經卷、蘇祿國所持之珍珠等。因此，更精確地來說，第一卷所描繪的意象應該是萬國來朝的帝都形象。

這個推測可以進一步由北京故宮所藏四件立軸形式的《萬國來朝圖》得到證實。這四幅編號分別爲故 00006271、故 00006273（附圖 6-1）、故 00006274（附圖 6-2）、故 00006504 的《萬國來朝圖》軸，細節與呈現角度雖然有所不同，但皆描繪諸國使節佇立於太和門外，各持貢物，等待晉見，而百官則列隊各率部屬望闕行禮，種種細節與《欽定大清會典》中描述元旦、冬至、萬壽節及遇國家慶典時，皇帝御太和殿的儀式相合。四幅中除了故 00006274 外，另外三幅均呈現雪景，且左邊中景部份都畫出坐在門邊享受天倫之樂的皇帝，再加上畫中放鞭炮等過年的細節，可得知此三幅所描繪者應該是元旦時節太和門外使臣賀春的景象。[69]編號故 00006274 者則可由前景轉黃的樹葉判定，所描繪的很可能是秋天的萬壽節。有趣的是，具有透視空間感的描繪及與現實可以對照的建築群之呈現，讓這些畫作好像是事件的眞實紀錄。檢視畫中標有國

66 〈記事錄〉，《活計檔》，乾隆十六年(1751)六月二十四日，《總匯》，冊 18，頁 385。
67 《高宗純皇帝實錄》（北京：中華書局，1986），冊 6，頁 161。
68 感謝匿名審查者對此詞的建議。
69 見劉潞，〈皇帝過年與萬國來朝：讀《萬國來朝圖》〉，《紫禁城》，2004 年第 1 期，頁 57-63。

名與地方名稱之旗幟，可以發現每幅皆包含來自四十個地方與國家的使節團。然翻遍記載，不但未見這麼多外國使節同時來朝的紀錄，而且其中有些使臣所持之貢物（圖 7-1），事實上是擷取自傳統《職貢圖》的圖像語彙，例如至少晚明以來就非常流行的《貢獒圖》圖式（附圖 7-2），因此這些畫作所呈現的都是虛擬的現實。

關於這四幅畫的關係與製作時間，需要另一篇文章作進一步討論，但不管如何，最令人驚訝的是，不但編號故 00006274 者上有乾隆辛巳年(1761)秋御題，而此御題即是卷本、冊頁本、寫本或刊本《職貢圖》上一開始的御製詩，且檢視四幅《萬國來朝圖》下方外國使節的部份，每幅作品皆畫有四十個使節團，而其成員幾乎就是《職貢圖》卷本第一卷之集合（見附錄一）。查閱《活計檔》也發現，在《職貢圖》卷本正式成立且撰寫御題之乾隆二十六年七月，當月十六日即命「姚文瀚、張廷彥等起稿萬國來朝條畫稿一張」，[70]至十月十三日已經完成，並「交如意館裱掛軸一軸」，[71]十月十七日將「現畫萬國來朝大畫一副，得時裱掛屏一件」。[72]也就是說，即使目前無法確定《活計檔》中所載究竟爲目前四件《萬國來朝圖》中的哪一件，然可以確定的是，在《職貢圖》卷本正式成立時，也同時啓動了《萬國來朝圖》的製作，而《萬國來朝圖》中的人物大部份也確實與《職貢圖》有相同的來源。例如，編號故 00006273《萬國來朝圖》的琉球國、南掌國、蘇喇國、亞利晚國等，都與《職貢圖》第一卷內相對應者之描繪如出一轍（附圖 8），而編號故 00006274 者之朝鮮、合勒未祭亞、波羅呢亞等，雖作一些姿態與方向的調整，但還是可以確定其與《職貢圖》有同一根源（附圖 9）。因此，《萬國來朝圖》就像《職貢圖》的冊頁、手卷、寫本、刊本等一樣，都是同一個《職貢圖》計畫下的不同形式產出。

雖然是同一個計畫的產出，但是《萬國來朝圖》所包含的四十個使節團與目前所見第一卷的內容確實還有幾點出入。第一，《萬國來朝圖》中所描繪之

---

70 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)七月十六日，《總匯》，冊 26，頁 731。
71 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)十月十三日，《總匯》，冊 26，頁 718。
72 〈如意館〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)十月十七日，《總匯》，冊 26，頁 721。

使節，沒有《職貢圖》卷本乾隆二十六年以後增補的部份；第二，《萬國來朝圖》沒有安西廳哈密回民、肅川金塔寺魯古慶等族回民與西藏，卻多出了葉爾羌、哈什哈爾、和闐、哈爾沙國四國。關於第一點，《活計檔》顯示其原始稿本製作的時間爲乾隆二十六年，因此沒有之後所增補的部份是可以理解的。就第二點而言，安西廳哈密回民與肅川金塔寺魯古慶等族回民，兩者分別屬於新疆的哈密與吐魯番系統，這兩個回部在康熙、雍正年間就已經歸附清朝，在清朝平定準噶爾與大小和卓之亂時，又隨軍效力，爲新疆唯二與蒙古一樣實行札薩克制的地方，行政上隸屬甘肅省管轄。[73]就像蒙古一樣，哈密與吐魯番被清廷視爲較接近帝國核心的主體。值得注意的是，此帝國中他者與主體的劃分，其界線似乎不是絕對的，而是相對與游移的；由西藏、哈密與吐魯番出現在《職貢圖》，卻沒出現在《萬國來朝圖》中，似乎說明其於清帝國中的位階，比起從來沒有出現的滿、蒙而言，顯然較爲不穩定。而葉爾羌、哈什哈爾、和闐、哈爾沙國四國位於南疆，乾隆二十二年平定天山北路準噶爾部和二十四年平定天山南路的回部後，隨即於乾隆二十七年設伊犁將軍府，此地區雖然實施由回族貴族擔任首領的伯克制，然已經由伊犁將軍府直接管轄。[74]此也可以說明，爲何在《職貢圖》中，葉爾羌（葉爾奇木）、哈什哈爾即在「伊犁」項下介紹，而在《萬國來朝圖》中卻是作爲個別的小國，有自己的使節團旗幟。亦即在《職貢圖》與《萬國來朝圖》成立的乾隆二十六年左右，也正是清廷重整新疆行政體系的同時，對於新疆地區的分類與理解顯然是非常混亂的，而這很可能也是造成《職貢圖》與《萬國來朝圖》在圖繪這區域的代表時，產生不一致性的原因之一。

總之，由場景設在紫禁城的《萬國來朝圖》，其使節團組成全部轉移自《職貢圖》卷之第一卷來判定，此摻雜了想像或實際上來朝的各國與曾經進京入覲的少數民族之《職貢圖》第一卷，其主題應該是萬國來朝下的帝都，而這也正

73 見沙勇，〈新疆維吾爾地區札薩克制芻議〉，《甘肅高師學報》，卷 15 期 4 (2010)，頁 47-49。

74 見丁立軍，〈清代伯克制的廢除與新疆政治中心的轉移〉，《黑龍江民族叢刊》，2009 年第 2 期，頁 120-123。

是第一卷劉統勳恭和詩中開頭第一句所言「梯航環望帝京春」之意，[75]亦即這是一個萬國來朝與帝都的結合。就前者「萬國來朝」的脈絡來說，第一卷代表的是天子所在的抽象位置，在此結構下，《職貢圖》的第一卷就像傳爲唐閻立本的《王會圖》中的唐太宗，其居卷首，之後一個個來朝的男性使節皆低頭拱手而立，朝向作爲畫卷中心、代表天朝的他。整卷由中心到邊緣，親疏遠近，井然有序。與此相似，《職貢圖》第一卷中各國夷官、頭目華服冠蓋，手持珍奇異物，梯航來朝，暗示沒有畫出的天子之存在，其餘各卷則居民各樂其業、各專其職，較多持勞動工具或進行生產性活動，同樣由中心到邊緣，建構出一個輻射狀之傳統職貢秩序。就後者「帝都」的概念而言，其則是天子所在的具體位置，因此就地理的層面來說，《職貢圖》卷的結組順序，應該是由以紫禁城爲中心的北京城區域開始描述，至滿洲起源地的東北，向右向下到東南的福建、台灣、湖南、廣東、廣西等地，再往西北由上而下至甘肅、四川、雲南，最後成就了一幅類似地圖的帝國疆域之圖繪。藉此也就可以瞭解爲何民國初年滿清遺老們所編纂的《清史稿》，將《皇清職貢圖》置於〈史部〉之〈地理類〉下，與《大清一統志》、《歷代疆域表》、《歷代地理沿革圖》、《大清一統輿圖》等天下輿圖並置。[76]如此將傳統《職貢圖》圖式與地圖結合的創新作法，史無前例地同時圖像了帝國的具體範圍與建構了帝國的抽象榮耀，而其論述與展示的對象，除了皇帝與其周圍的大臣外，更重要的是，還包括了來朝使節。根據記載，乾隆時期即因來朝屬國陪臣擴增，取消了康熙時期以來賜坐與賜茶的儀式，而改命「所司給《皇清職貢圖》，以詔方來」，[77]也就是說，乾隆不再賜坐與賜茶，而是改賜《皇清職貢圖》予來朝使臣。透過《職貢圖》的圖像，乾隆不僅清楚地向周邊屬國展示了其帝國的範圍與內容，更像目錄般定義了來朝各成員自身在清帝國中的位置。

[75] 見劉統勳的恭和詩，〈諸臣恭和詩〉，《皇清職貢圖》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 396。
[76] 見〔清〕趙爾巽等撰，啓功等點校，《清史稿》（北京：中華書局，1986），卷 146，頁 4287。
[77] 見〔清〕趙爾巽等撰，啓功等點校，《清史稿》，卷 91，頁 2675。

乾隆《職貢圖》的新形式

乾隆與其團隊對於清宮《職貢圖》之製作在原有《職貢圖》傳統中的位置，是有高度意識的，不但他本人在御製詩言及「唐家右相堪依例，畫院名流命寫眞」，標榜其製作乃是依循唐代閻立本畫《職貢圖》之先例，《四庫全書》「提要」更進一步將此計畫與南梁武帝命裴子野作《方國使圖》以述「懷來之盛」，及張彥遠《歷代名畫記》記載梁元帝蕭繹《職貢圖》作比較。就實際作品而言，我們雖然看到其在由中心到邊緣的結組順序上，繼承了傳統《職貢圖》的邏輯，但此計畫在執行、呈現的形式與重點等各方面，還是與傳統《職貢圖》有很大的差異。此差異大致可分爲三個部份來說明：第一，在資料的收集上具有全國性動員與全球的規模；第二，新形式的出現；第三，西洋所占比例大幅度地提高。就第一點來說，正如我們在重建乾隆《職貢圖》之製作一節所述，乾隆史無前例地以中央之軍機處動員地方來進行一手資料的收集，所成圖像超過三百餘個，其內容涵蓋亞洲、歐洲、中亞、俄國等，而乾隆本人與其團隊對此成就是非常自豪的，《四庫全書》「提要」就特別提到蕭繹《職貢圖》僅錄有三十餘國，其數量比起清宮所繪「不及十分之一」，同時也批評《山海經》或甚至作爲正史的《漢書》中，其所載諸國多「述出傳聞」，「往往失實」，並標榜清宮《職貢圖》所繪不是「親睹其人」，就是「實經其地」，強調其於眞實有據。[78]

就第二點而言，圖繪外國使節與登錄進貢方物一直是傳統中國處理對外關係的兩個重點，早在《唐會要》的〈諸司應送史館事例〉中就訂出規範，[79]而這些中國傳統展現其對外關係的《職貢圖》，也因此大致可以分爲兩個傳統。第一個當然就是以描繪各方來朝的使節圖像爲主，重點在於以各使節的服裝與相貌來定義不同的地方，故也被認爲是《職貢圖》的起源形式，最有名的就是

---

[78] 和詩的諸臣也以此爲稱頌的重點，例如劉統勳的和詩即以「形因目睹繪偏眞」來呼應之。

[79] 見王溥，〈諸司應送史館事例〉，《唐會要》，卷 63，1 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 606，頁 802。

一群宣稱爲六世紀梁《職貢圖》的作品，這是蕭繹爲了紀念其父梁武帝在位四十年而做，其中繪製有三十餘國使節的全身像，旁有文字說明此國的概況與入貢的歷史；原圖已經遺失，目前尚存台北故宮藏傳南唐顧德謙的摹寫本《番客入朝圖》（附圖 10-1）、北京中國歷史博物館藏傳宋人熙寧十年(1077)摹本《職貢圖》、與台北故宮藏另一卷傳閻立本《王會圖》（附圖 10-2）。[80]另外一類，則是以台北故宮藏傳唐閻立本《職貢圖》爲代表（附圖 10-3），重點在於描繪各方來朝的壯觀行伍，因此各個使節的外表是否精確如實，可能不是重點，更重要的還是藉由其外貌之奇、方物之珍，以呈現遠人來服的盛況。因此，物品成爲定義各地的最主要根據。這也是李霖燦於 1950 年代認爲這幅作品即使不是唐畫，但其所繪卻是於史有據，他推論的根據就是比對畫中各國所進貢的物品，而斷定圖中描繪的應該是貞觀五年林邑、婆利及羅剎國三國聯合入貢的情景。[81]

值得注意的是，上述職貢主題作品大部份都爲乾隆舊藏，且其對梁武帝系統《職貢圖》尤感關注。他在傳閻立本《王會圖》上，御題四個大字「重譯共球」，[82]同時不客氣地以「自文其弱」四字題於傳南唐顧德謙摹梁元帝《番客入朝圖》之卷首，並於其後長篇御題批評梁武帝時「昭令所行，不過千里，民

80　關於各卷的訂年與考證，見徐邦達，《古書畫僞訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），冊 1，頁 36-42；金維諾，〈職貢圖的年代與作者〉，《文物》，期 7 (1960)，頁 14-17；榎一雄，〈梁職貢圖について〉，《東方學》，期 26 (1963)，頁 31-46；榎一雄，〈滑國に関する職貢圖について〉，《東方學》，期 27 (1964)，頁 12-33；榎一雄，〈職貢圖の流転について〉，收入《鎌田博士還曆記念歷史学論叢》（東京都：東通社出版部，1969），重印於榎一雄著作集編輯委員會編，《榎一雄著作集——中國史》（東京都：汲古書院，1992），冊 7，頁 175-89；深津行德，〈台灣故宮博物院所藏「梁職貢圖」模本について〉，《學習院大學東洋文化研究所−朝鮮研究報告》，期 44（2000），頁 41-99。

81　見李霖燦，〈閻立本職貢圖〉，《大陸雜誌》，卷 12 期 2 (1956)，頁 12-18。

82　此詞最先出現在康熙的《萬壽盛典初集》，其應是康熙接受西方地圓說後，改寫傳統職貢語彙後才出現的新詞彙，其以範圍具體的「共球」來轉譯傳統抽象之「天下」一詞，乾隆也極爲喜歡，不但以此四字作御題，在許多與職貢相關的寫作中也一再使用「共球」兩字，例如，清宮《職貢圖》之御製詩即有「商室共球百祿臻」句。關於康熙對西方地圓說的接受，見祝平一，〈跨文化知識傳播的個案研究：明末清初關於地圓說的爭議，1600-1800〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第 69 本第 3 分（1998 年 9 月），頁 589-631。

戶著籍，不盈三萬，豈尚有番夷朝貢之事」，[83]認爲其中所列婆利、龜茲不過是要標榜「遠奇」，而將魯與河南「竟入諸夷」，更爲可笑。由上可見，乾隆不僅對於舊有《職貢圖》作品有廣泛的收藏與知識，並對其各有評斷，且自豪地認爲清宮《職貢圖》的製作，在規模與眞確性乃是史無前例。

將乾隆朝畫卷形式之《職貢圖》放入《職貢圖》傳統下，以服裝形貌各異的男女番人形象，代表不同的地方與民族，並配以滿漢兩語圖說，表面上似乎與乾隆所重視的梁武帝《職貢圖》傳統關係密切，然事實上兩者在細節與表現的重點上卻有很大的差異。在畫法上，乾隆朝《職貢圖》多以重視光影與質感暈染的西洋折衷法描寫之，使得人物表現較傳統人物畫傳達出較具體的量感與臨場感，[84]此外就結構來說，梁武帝《職貢圖》系統中通常描繪個別來朝的男性使節，眾人全部面向卷首，似乎朝向一個畫卷上看不到的中心，當然就是天朝中國，雖然是一個個獨立的圖像，卻又有一種虛擬且跨越時空的朝貢紀實感，也就是重點還是在呈現朝貢的事實本身，至於究竟這些個別的使節具體代表甚麼樣的文化，似乎是次要的問題。相較於此，乾隆朝的圖像卻是以一男一女一組作一單景，通常彼此相望，這樣的作法，一方面使得此圖像已經脫離呈現使節來朝的紀實層次，因爲一男一女的組合顯然不是使節團的組成，另一方面也使得《職貢圖》的重點雖然還是不脫遠人來服的那套政治論述，卻很微妙地從原本再現來朝的事實，稍稍轉移到個別文化體的描繪。有趣的是，以服裝作爲定義地方差異的工具，在中國《職貢圖》的傳統中也許並不足爲奇，但是在乾隆朝《職貢圖》中，除了少數有註明其爲頭目、夷官外，大部份都是一般民眾，且以男女（不是階級、不是職業等）作爲一地方整體性的代表，就這點來說卻是相當新鮮。

---

83 見《五代南唐顧德謙摹梁武帝番客入朝圖》上乾隆御題，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《故宮書畫圖錄》（台北：國立故宮博物院，1995），頁 135-136。

84 清代宮廷繪畫的主流爲一受到西洋影響的折衷風格，關於此議題已有諸多學者討論，見楊伯達，《清代院畫》（北京：紫禁城出版社出版，1993）、聶崇正，《宮廷藝術的光輝：清代宮廷繪畫論叢》（台北：東大出版社出版，1996）及《清宮繪畫與「西畫東漸」》（北京：紫禁城出版社，2008）等。

這個新圖式的來源究竟爲何？歷史學者 Pamela Kyle Crossley 與 Laura Hostetler 都不約而同地注意到，這個以一男一女成對代表不同文化與國家的新形式，其與歐洲約略同時期建構出來包含各種他者之世界圖像間的平行關係。Crossley 認爲此新形式與耶穌會教士上呈給法王路易十四與路易十五描繪美洲人民的圖像非常接近，故推論耶穌會教士可能對清宮出現此新形式有所影響，[85]Hostetler 則將之與同時期歐洲地圖及十八世紀末 Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810)在巴黎所出版的 *Tableaux des principaux peuples de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique; et les découvertes des capitaines Cook, La Pérouse, etc. etc.*相提並論。[86]

值得注意的是，清宮並非亞洲最早出現此種以男女成對的方式描繪各國民族的圖像者，十七世紀初期的日本南蠻系世界地圖屛風中，就常出現成對異國人物的圖繪，例如香雪美術館藏《世界地圖屛風》，地圖面的下緣即裝飾有十五對異國人物，背面另繪 1571 年神聖同盟在巴爾幹半島西南海面大敗土耳其的 Lapanto 戰役；宮內廳藏《萬國繪圖屛風》也在地圖左右配有四十二對異國人物，背面並畫十個王侯與二十八個城市等（附圖 11）。日本學者觀察到這些以墨卡托投影法(Mercator projection)製作的南蠻系地圖屛風，其原圖都是荷蘭發行，[87]更精確地說，應該是指 Pieter van den Keere (1570/71-1630)在 1609 年改訂荷蘭製圖家 William J. Blaeu(1571-1638)於 1607 年所作的世界地圖。[88]而此 William J. Blaeu 所作的地圖四周，即裝飾有十王侯圖、二十八城市圖與三

85 Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror*, pp. 37-38, 276-277.

86 Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise*, p. 47; Jacques Grasset de Saint-Sauveur, Tableaux des principaux peuples de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique; et les découvertes des capitaines Cook, La Pérouse, etc. etc., représentés avec leur figure caractéristique ... chacun de ces cinq tableaux est accompagné d'un livre d'explication ... (Paris: Chez l'Auteur, 1798)

87 關於日本南蠻系世界地圖屛風的譜系，見面海野一隆著，王妙發譯，《地圖的文化史》（香港：中華書局，2002），頁 108-115。

88 三好唯義，〈P. カエリウス 1609 年版世界地圖をめぐって〉，《神戸市立博物館研究紀要》，期 12 (1997)，頁 1-29；神戸市立博物館編，《異國絵の冒險》（神戸：神戸市立博物館，2001），頁 17。

十對男女人物圖（附圖 12）。[89]

1645 年，長崎地區更以版畫的形式印製了日本最早的西洋系世界地圖《萬國總圖》（附圖 13），右邊的世界地圖是以利瑪竇的世界地圖爲原形，左邊則是由四十對成對的人物所組成，其中還包括「長人」、「小人」等想像中的民族，故日本學者以爲此爲西洋傳來民族圖譜與《山海經》世界觀的混合。[90]《萬國總圖》一經出版，即非常受到歡迎，各種盜版與改版絡繹不絕地出現，其中最重要的影響之一，就是長崎學者西川如見在 1720 年出版了《四十二國人物圖說》（附圖 14），[91]其中很多圖像都是來自《萬國總圖》。十七世紀末至十八世紀初時，更由這些印本衍生出許多形式上很接近乾隆朝《職貢圖》卷本繪畫形式的各國人物圖卷，例如十七世紀末渡邊秀石的《異國人物卷》（附圖 15）、[92]1718 年小原慶山的《西洋東洋人物圖卷》（附圖 16）、[93]1799 年金龍齋玉信的《四十二國人物圖卷》等。[94]

由於日本南蠻系世界屏風、印本的《萬國總圖》，甚至作爲書籍形式的《四十二國人物圖說》，都比乾隆朝《職貢圖》製作的時間要來得早，加上清季中國與長崎間密切的往來，因此，清宮的新形式是否有可能是受到日本蓬勃摹寫歐洲世界地圖的影響，就很值得我們關注。[95]這個形式的流播，遠比目前陳述的還要複雜，在中國所及的亞洲網絡中，日本南蠻系地圖屏風也並非最早採用

89 關於 Blaeu 家族所發行相關世界地圖的譜系，見磯崎康彥，〈江戸時代初期に舶載されたブラウ親子の壁掛け世界圖──新井白石の「万國總圖」と「泰西王侯騎馬圖」屏風〉，《江戸時代の蘭画と蘭書：近世日蘭比較美術史》（東京：ゆまに書房，2004），上卷，頁 25-59。

90 神戶市立博物館編，《異國絵の冒險》（神戶：神戶市立博物館，2001），頁 20；松田清，〈江戸の万国人物図（特集 アジアの諸相）〉，《人環フォーラム》，期 22 (March 2008)，頁 32-35；海野一隆，〈正保刊『万国総図』の成立と流布〉，收入有阪隆道編，《日本洋學史の研究》（大阪：創元社，1968），冊 10，頁 9-75。

91 三好唯義編，《圖說世界古地圖コレクション》（東京：河出書房新社，1999），頁 100-103。

92 板橋區立美術館編，《歸空庵コレクション：日本洋風畫史展》（東京：板橋區立美術館，2004），頁 10-11。

93 板橋區立美術館編，《歸空庵コレクション：日本洋風畫史展》，頁 10-11。

94 神戶市立博物館編，《異國絵の冒險》，頁 21。

95 台灣師範大學研究生周妙齡就認爲日本直接影響了乾隆朝職貢圖的新形式，見周妙齡，〈乾隆朝《職貢圖》、《萬國來朝圖》之研究〉（台北：國立台灣師範大學碩士論文，2005）。

此形式者，現存一件稱作 Boxer Codex 的手抄本（附圖 17），其中所附的彩圖，也是以男女成對的形式來描繪菲律賓等各式東亞民族人物，而根據 Boxer 的推論，此件作品的訂製者，可能是 1590-1593 年間西班牙駐菲律賓總督 Dasmariñas 或他的兒子，製作的時間應當在 Dasmariñas 或其子任菲律賓總督的十六世紀末，且由圖繪上的中文字與嫻熟的筆墨判定，其繪製者應該是中國畫家。[96]如考慮此件作品年代早於日本諸作，且清代中國與菲律賓之間存在著密切的商船往來與外交關係，[97]則乾隆的創新是否可能與此有關？甚至此種男女一組的配置，還可能如 Boxer 猜測的，有一個中國的根源？[98]

有趣的是，在 Boxer Codex 中，許多人物的姿態、造型，都可以在 Ghent（屬於比利時的法蘭德斯區域）畫家 Lucas d'Heere (1534-1584)於 1576 年左右完成的 *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits, et ornemens divers, tant anciens que moderns, diligemment dépeints au naturel par Luc D'Heere peintre et sculpteur gantois* (Theatre of all the people and nations of the earth with their plumage and various finery, both ancient and modern, assiduously and accurately painted by Luc D'Heere Painter and Sculptor from Ghent)中找到非常類似的格套，例如，附圖 18-1 中，兩個披著頭巾的女子一側身、一近乎正面的構圖方式，讓人想到 Lucas d'Heere 所畫的修女圖像（附圖 18-2）；而 Boxer Codex 對人體刺青的興趣(附圖 18-3)，也可在 Lucas d'Heere 的手稿（附圖 18-4）中看到；尤其以兩人一正面一背面、兩者互望的組合來展示正反兩面細節的方式，也是 Lucas d'Heere 手稿中常出現的手法（附圖 18-5）。

值得注意的是，伴隨著十六世紀以降大航海時代開展後，歐洲社會物質文

---

96 C. R. Boxer, "A Late Sixteenth Century Manila MS.," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, No. 1/2 (April 1950), pp. 37-49; Alfredo R. Roces, ed., *Filipino Heritage: The Making of a Nation* (Manila: Lahing Pilipino Pub., 1977-1978), vol. 4, pp. 1002-1008.

97 見第一歷史檔案館編，《清代中國與東南亞各國關係檔案史料彙編——第二冊：菲律賓卷》（北京：國際文化出版公司，2004）。

98 見 C. R. Boxer, "A Late Sixteenth Century Manila MS.," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, No. 1/2, p. 46.

化的劇烈變化與貴族們對時尚的風靡，描繪身著各種炫麗服飾人像之服飾書(costume book)在歐洲蔚爲風尚，[99]但書中多是男女分開各別呈現，至於男女成對的安排，似乎是法蘭德斯、荷蘭等低地國家發展出來的興趣，特別風行於跟著名法蘭德斯製圖家 Ortelius 有關的圈子中，因此也廣泛地被運用於裝飾荷蘭系統的地圖製作上。[100]最有名的例子就是上述影響日本南蠻系統地圖屏風的 William J. Blaeu 及其任荷蘭東印度公司製圖師的兒子 Johan Blaeu (1596-1673) 所繪製的世界地圖。所以西班牙駐菲律賓總督所訂製的 Boxer Codex，即使由中國畫家來繪製，但其原型及意圖製作的都是一種歐洲形式，其模仿的應該是法蘭德斯、荷蘭系統之地圖裝飾或服飾書之風格。

清宮也收藏有許多歐洲地圖，文獻所載康熙六年(1667)荷蘭使節團的禮物清單中即有「荷蘭地圖」，[101]康熙時期法王路易十四所送來的法國傳教士，也上呈五幅銅版地圖，[102]《活計檔》中可見到更多西洋地圖的記載，例如乾隆二十六年正月初九日，內務府就曾呈覽「西洋亞細亞州地圖一張」、「西洋坤輿圖一分（計五張）」、「西洋天下全圖一張」、「四州圖四張」、「俄羅斯布圖一張」等，大部份收儲於圓明園中的水法殿。[103]雖然除了路易十四所送的地圖外，我們無法完全掌握清宮所接觸的具體西洋或荷蘭地圖，但是康熙時期傳教士南懷仁製作於 1674 年並爲宮中所收藏的《坤輿全圖》，其原型根據學者

99 Mayor, A. H., “Renaissance Costume Books,” *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 37: 6 (June 1942), pp. 158-159; Eugenia Paulicelli, “Mapping the World: Dress in Cesare Vecellio’s Constume Books,” in Giorgio Riello and Peter McNeil, eds., *The Fashion History Reader: Global Perspectives* (London and New York: Routledge, 2010), pp. 138-159.

100 見 Tina Luk Meganck, “Erudite Eyes: Artists and Antiquarians in the Circle of Abraham Ortelius,” (Ph.D. diss., Princeton: Princeton University, 2003).

101 《海國四說》中的《粵道貢國說》主要根據粵海關檔案資料，其中錄有各次荷蘭使節禮物清單，見梁廷楠，《海國四說》（1846 重印，北京：中華書局，1993），頁 208。

102 此五張地圖收錄在乾隆時期編纂之造辦處輿圖房圖目《蘿圖薈萃》中，部份並已經出版，見國立北平故宮博物院文獻館編，《清內務府造辦處輿圖房圖目初編》（北平：國立北平故宮博物院文獻館，1936），頁 1、3、4。其中《天下全圖》與《亞西亞洲圖》已有出版，見中國第一歷史檔案館與澳門一國兩制研究中心編，《澳門歷史地圖精選》（北京：華文出版社，2000），頁 26-27、30-31。

103 〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十六年(1761)十月十七日，《總匯》，冊 28，頁 255-256。

研究即為 1648 年 Johan Blaeu 所作世界地圖(附圖 19)，[104]而此為其兩年前(1646)所出版世界地圖的改訂本（附圖 20），四周裝飾仍是承襲其父 1607 年的世界地圖，除了城市圖、王侯圖外，也包括代表地方的成對男女。因此，清宮是有可能直接接觸到 Blaeu 家族所製作、附有成對男女人物的歐洲地圖。總之，要確定清宮新式《職貢圖》的確實來源是非常困難的，但是可以知道的是，至少在十六世紀末以降，此種以成對男女代表不同地方與文化體之描繪，隨著荷蘭系統的地圖或服飾書在亞洲的流通，已經廣泛地成為包括長崎洋畫家、菲律賓中國畫家等在內所認識並模仿的歐洲異國風格，如果說這是一種亞洲的歐洲風，應該也不為過。

乾隆《職貢圖》中的「西洋」

讓我們回到乾隆《職貢圖》與傳統之差異的討論。乾隆《職貢圖》除了在資料的收集上，有一個全國性的動員與全球的規模及男女成對之新形式的出現外，第三點的創新則在內容上，其西洋相關所占比例大幅度的提高，為一個前所未有的現象，整體描繪多達十二組，且全部置於第一卷；除了荷蘭與呂宋外，其他均連序排列，緊接著緬甸之後，甚至位於日本之前，包括大西洋國夷人、大西洋合勒未祭亞省夷人、大西洋翁加里亞國夷人、大西洋波羅泥亞國夷人、大西洋國黑奴、大西洋國夷僧女尼、小西洋國夷人、英吉利國夷人、法蘭西國夷人、　國夷人、荷蘭國夷人、呂宋國夷人。只要比較《明史》外國列傳中歐洲部份僅區區四國（佛郎機〔葡萄牙〕、呂宋〔西班牙〕、和蘭〔荷蘭〕、意大里亞〔義大利〕）的紀錄，[105]我們就可以瞭解西洋部份在乾隆《職貢圖》中所占有之份量與重要性。

這些與西洋有關的描繪指涉的究竟是哪些國家？清宮對其又有何種程度

[104] Hartmut Walravens, "Father Verbiest's Chinese World Map (1674)," *Imago Mundi*, vol. 43 (1991), pp. 31-47.

[105] 張維華，《明史佛郎機呂宋和蘭意大里亞四傳注釋》（台北：台灣學生書局，1972）。

的瞭解？依照順序，第一個爲大西洋國夷人，其中提到義大利人利瑪竇及僑居澳門等，並提到乾隆十八年(1753)來貢一事，[106]指的應該是擁有遠東地區保教權的葡萄牙，以及在其保護下的義大利傳教士。第二爲大西洋合勒未祭亞省夷人，提其合勒未祭亞省，屬熱爾瑪尼亞國。康熙朝南懷仁《坤輿圖說》中即有「熱爾瑪尼亞」之記載，[107]而其內容主要來自明末艾儒略之《職方外紀》，[108]只是其譯名與《職方外紀》之「亞勒瑪尼亞」略有差異。而根據謝方對《職方外紀》的校釋指出，「亞勒瑪尼亞」應該指日耳曼。[109]由乾隆《職貢圖》中的「熱爾瑪尼亞」內容提到「設共學」、「善造煖室」、爲「各國護衛」、「工作精巧」等，與《職方外紀》及《坤輿圖說》重點一致判斷，乾隆《職貢圖》文本應該曾加以參考。有趣的是，雖然其中男子顯然對應著文字內容、被描繪成侍衛的樣子，但是手中持物卻像是改裝自中國侍衛的戟矛（附圖 21），其乃用中國侍衛的形象來理解歐洲侍衛的細節。

第三爲翁加里亞國夷人，爲烏克蘭，[110]就像上述「熱爾瑪尼亞」，翁加里亞在《職方外紀》與《坤輿圖說》中也有記載，除了「在波羅泥亞國南」，[111]及「物產極豐，牛羊可供他州之用」等，可能改寫自《職方外紀》與《坤輿圖說》外，[112]乾隆《職貢圖》文本還加了關於服裝與習俗之描繪。波羅尼亞，即波蘭，[113]除了地理的描繪與《職方外紀》和《坤輿圖說》似有關係外，其餘服飾與習俗之描繪，皆不見於之前的文本。大西洋國黑鬼奴與黑鬼奴婦，文本提到此即爲《明史》中記載荷蘭所役之烏鬼，之後則皆爲外型、服飾與習俗之描

---

106 與史料所見葡萄牙使節團來朝相合，見 Lo-Shu Fu, *A Documentary Chronicle of Sino-Western Relations (1644-1820)* (Tucson: The University of Arizona Press, 1966), pp. 189-192.

107 南懷仁，《坤輿圖說》，卷下，21 上-22 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 757-758。

108 艾儒略，《職方外紀》，卷 2，21 下-22 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 311。

109 艾儒略著，謝方校釋，《職方外紀校釋》，收入《諸蕃志校釋・職方外紀校釋》（北京：中華書局，2000），頁 93，註 1。

110 艾儒略著，謝方校釋，《職方外紀校釋》，收入《諸蕃志校釋・職方外紀校釋》，頁 96。

111 《文淵閣四庫全書》將之誤寫爲「波斯泥亞國南」，其餘卷本皆寫爲「波羅泥亞國南」。

112 艾儒略，《職方外紀》，卷 2，24 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 312；南懷仁，《坤輿圖說》，卷下，23 上-下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 758。

113 艾儒略著，謝方校釋，《職方外紀校釋》，收入《諸蕃志校釋・職方外紀校釋》，頁 95。

述。大西洋國夷僧女尼，提到其在澳門者，僧居三巴寺龍鬆廟，指的應該爲在澳門的傳教士。小西洋國夷人，小西洋指的是印度半島，由於此時仍爲葡萄牙勢力所在，所以文本中提及「屬大西洋」。英吉利，屬荷蘭國，顯然混淆了荷蘭人與英國人，由其手中所拿的藍色瓶狀物，很接近最初由葡萄牙人所傳來並在長崎生產的玻璃器（附圖 22），玻璃器也是荷蘭東印度公司在亞洲的貿易品，江戶之長崎版畫中也常見其出現在描繪荷蘭人飲宴的場景中。[114]法蘭西，文本中提到「即明之佛朗機」，闖入澳門，及與紅毛及英吉利爭雄長等，應該指的爲葡萄牙人，但是在此卻又指稱爲法蘭西，也就是法國人。　國夷人，應爲瑞典，但是其中提到荷蘭屬國，貿易於粵，脫帽爲禮，與荷蘭相類，而形象上的確與《職貢圖》中的荷蘭人或英吉利人沒有太大的區別（附圖 23）。荷蘭國夷人夷婦，文本中提到「番地近佛朗機」，「據彭湖（澎湖）侵台灣地」，「順治十年始由粵通貢」，接下來描繪其衣著、習俗，並提到「有咖喇巴（印尼巴達維亞）爲南洋之會」，這與我們所瞭解荷蘭在亞洲的歷史基本上相合，惟最後以「又析其名曰　、曰英吉利」，誤把英國與瑞典皆錯認爲荷蘭的別名。呂宋，即馬尼拉，文中提到明代爲佛朗機所併，而此佛朗機不但與紅毛相爭，並僑居澳門，其顯然混淆了殖民馬尼拉的西班牙與僑居澳門的葡萄牙，形象上則是與荷蘭人無異。

總之，除了合勒未祭亞省夷人與翁加里國夷人等少數直接來自《職方外紀》與《坤輿圖說》等傳教士的資訊外，其所描繪的歐洲主要是混雜著中國對曾多次朝貢的荷蘭及僑居澳門的葡萄牙人之片段知識組合而成。[115]

---

114 見江戶東京博物館編，《秘藏カピタンの江戸コレクション——オランダ人の日本趣味》（長崎：長崎市立博物館，2000），頁 108。

115 關於荷蘭、葡萄牙與中國的貿易與朝貢往來，見陳國棟，〈清代前期(1644-1842)海洋貿易的形成〉，《大陸雜誌》，卷 64 期 2（1982 年 2 月），頁 73-87；Lo-shu Fu, *A Documentary Chronicle of Sino-Western Relations (1644-1820)*；Henriette Rahusen-de Bruyn Kops, "Not Such an 'Unpromising Beginning': The First Dutch Trade Embassy to China, 1655-1657," *Modern Asian Studies* 36: 3 (July 2002), pp. 535-578; Leonard Blussé, "No Boats to China: The Dutch East India Company and the Changing Pattern of the China Sea Trade, 1635-1690," *Modern Asian Studies* 30: 1 (February 1996), pp. 51-76；John E. Jr. Wills, *Embassies and Illusions: Dutch and Portuguese Envoys to K'ang-his, 1666-1687* (Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University,

這些圖像的來源爲何？根據乾隆的上諭，《職貢圖》的圖像來源，照理說應該是根據與這些外國人有所接觸的官員所提供的一手紀實圖像爲基礎模寫而成。我們在閩浙總督喀爾吉善及福建巡撫陳弘謀於乾隆十七年(1752)七月二十六日所合奏之奏摺得知，他們收到乾隆〈上諭〉後，一年後就上繳番民二種、台灣原住民十四種、琉球等外國人十三種等畫像與圖說，不知道此「琉球等外國人十三種」是否包括西洋的部份。乾隆二十五年(1760)《活計檔》上也有軍機處奉旨「添辦西洋夷人六幅」的指示，但也無從得知如何「添辦」。[116]檢視畫卷中大西洋國夷人、小西洋國夷人、英吉利國夷人、法蘭西夷人、嘣國夷人、荷蘭國夷人、呂宋國夷人等之男性（附圖 24），發現他們的服裝都非常接近，都是內著長背心，外加幾乎等長的無領外套，且袖口上摺，帽子則是將帽緣三個角往上摺，形成一個三角狀。十七世紀中期以降，法國時尚開始引領風騷，除了西班牙以外，各個國家在服裝上都不能免俗地受其影響，根據服裝史學者的研究，此種稱爲 cassock 的無領外套在當時變得非常流行，一開始裡面的背心只有腰部的長度，而外套只到大腿，很快地到 1670 年以後都拉長了（附圖 25），此種外套一直到十八世紀中期都沒有很大的變化。比較特別的是帽子，上述那種摺起來的三角帽，雖然 1690 年左右才開始流行，且在 1700 年很快地就消失於流行中，[117]但卻是十八世紀繪有外國人圖像之瓷器與琺瑯上常見的造型（附圖 26）。而相對應的女像部份，比起男裝，細節更爲抽象，且大同小異（附圖 27），尤其是英吉利夷婦與嘣國夷婦兩者皆頭略傾、頭髮細捲披肩、右手持物於胸前、左手略舉作姿，應該是同一稿樣的變化。

雖然十八世紀初期景德鎮或 1720 年代開始的廣州，都已有根據歐洲版畫

1984); George Bryan Souza, *The Survival of Empire: Portuguese Trade and Society in China and the South China Sea, 1630-1754* (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1986).

116 〈百什件〉，《活計檔》，乾隆二十五年(1760)正月二十一日，《總匯》，冊 25，頁 96。

117 Francis M. Kelly and Randolph Schwabe, *European Costume and Fashion, 1490-1790* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2002).

所燒製的「訂燒瓷」，[118]而許多被訂年爲康熙時期的銅胎廣珐瑯也有不少西洋人圖像，[119]但仔細比較會發現《職貢圖》男女像的風格，事實上還是最接近乾隆朝所生產的畫珐瑯。例如，　國男性拄杖、屈膝向女性行禮，女子則左手肘上舉、手掌外翻，右手手握衣裙或手帕，讓人想起台北故宮所藏乾隆朝畫珐瑯作品的構圖（附圖 28）。就女像來說，早期不管是訂燒瓷或是畫珐瑯，即使有歐洲的稿樣，但常常以中式兩片開襟的結構來瞭解歐洲服飾，因此領口常是被描繪成類似明代版畫中女子衣著的「敞開版」（附圖 29）。到了乾隆朝時期，宮中所訂製畫珐瑯中的歐洲人，雖然還是有此種中式開襟的描繪，但畫家著重以陰影法描繪衣物之皺褶與強調蕾絲荷葉之翻轉表現，以區別中式服飾，並出現與中國服裝結構差別較大的深 U 形圓領的描寫（附圖 30），而此正是我們在《職貢圖》西洋女像中所見的普遍格套。

學者引用《活計檔》指出，這些帶有乾隆款的、不管是宮中造作與粵海關承作的廣珐瑯，基本上還是由清宮供稿，[120]而研究也指出這些圖像許多是模寫自歐洲版畫，[121]因此《職貢圖》的這部份很可能也是來源自歐洲版畫，而非實際寫照。如此也可以理解爲何乾隆二十五年正月二十一日軍機處奉旨「添辦西洋夷人六幅」後，馬上「于本日副催長英敏將表（裱）得夷人六幅交訖」，[122]僅僅一天的時間內就把任務完成，所以此「添辦」應該是就宮中所藏稿本加以摹寫。清宮的確收儲許多西洋圖像，以《活計檔》的記載爲例，至少在雍正朝時期，就看到清宮流通進口「西洋油畫」、「西洋印紙」等的紀錄，[123]而到了乾隆朝時期，更以圓明園的水法殿爲中心，收儲了各式各樣的西洋油畫、冊頁、

118 D. F. Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain: Chine de Commande* (London: Faber and Faber, 1974).

119 Khalil Rizk, ed., *Chinese Painted Enamels of the 18th Century* (New York: Chinese Porcelain Company, 1993).

120 見周思中，《清宮瓷胎畫珐瑯研究，1716-1789》（北京：文物出版社，2008），頁 211。

121 Wen Fong, and James C. Y. Watt, eds., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 514-515.

122 〈百什件〉，《活計檔》，乾隆二十五年(1760)正月二十一日，《總匯》，冊 25，頁 96。

123 《養心殿造辦處收貯物件清冊》，《活計檔》，雍正十一年(1733)正月初一日至十二月三十日止，《總匯》，冊 6，頁 245、281-282。

銅板畫等，[124]由於其數量如此龐大，對於某些畫作，乾隆甚至下旨「變價」。[125]

即便《職貢圖》中西洋人的形象大部份應該不是來自直接觀察寫生，我們還是要承認，此時清廷對至少荷蘭人的形象，是比康熙時期來得精確多了。以 1667 年《賀蘭國人役牛馬圖》來說（附圖 31），雖說其畫頂端的題跋顯示此畫乃是記錄 Pieter van Hoorn 所帶領使節團來朝進貢牛馬的畫樣完稿而成，[126]但是就服裝的細節來看，外套以前後兩片於手肘下方結以蝴蝶結而成，與目前實際留下的荷蘭人形象是有出入，這種前後兩片的作法似乎比較像是清代盔甲的概念（附圖 32），此位中國畫家應該沒有直接看到荷蘭人，或是看到也不很理解其中的構造，因此只能用有乳丁裝飾的盔甲來理解附有鈕扣的荷蘭服飾；同樣的誤解還可以在乾隆時期曾任第一任澳門同知的印光任與其繼任者張汝霖共同於乾隆十六年所出的《澳門紀略》中看到（附圖 33）。相較之下，《職貢圖》內的歐洲人的服飾，與日本長崎留下的資料和實物，大致符合，甚至比同樣爲中國的圖像還要接近實物。印光任與張汝霖作爲澳門地方官，而其《澳門紀略》出版的時間與乾隆著手進行職貢圖的計畫約略同時，《澳門紀略》圖像的製作是否也是乾隆全國性徵集圖像動員下的產物，是很值得考慮的；但顯然乾隆《職貢圖》並沒有採用之，其所繪「男番圖」與「三巴寺僧圖」都與宮中圖像有所距離，而宮中圖像應有多方來源，彼此參照，故比此地方官圖像版本的理解更爲合理而精確。

總之，清宮《職貢圖》所見「世界」的組成，比起不管是《明史》或是晚明出版的《三才圖會》，在數量與精確度上，都有一個「西洋的轉向」，具體地來說，代表帝國中心意象的《職貢圖》第一卷中，不但西洋各國占有的比例

124 在《活計檔》檔中可以看到遇到西洋畫與版畫，乾隆多下旨安置在圓明園的水法殿，茲舉數條以爲參考，見〈記事檔〉，《活計檔》，乾隆二十五年(1760)十二月初八，《總匯》，冊 25，頁 439-440;〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)十一月初三，《總匯》，冊 28，頁 252-253;〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)十一月二十三日，《總匯》，冊 28，頁 255-256。

125 〈記事錄〉，《活計檔》，乾隆四十五年(1780)九月三十日，《總匯》，冊 44，頁 206。

126 關於此次朝貢的細節，見 John E. Jr. Wills, *Embassies and Illusions*, pp. 38-81。王靜靈，〈圖像證史：《賀蘭國人役牛馬圖》瑣談〉，《故宮文物月刊》，期 336（2011 年 3 月），頁 88-99。

前所未有，其創新的形式也與歐洲的根源有關。值得注意的是，以與清朝最常往來的荷蘭與葡萄牙爲例，從順治朝到乾隆朝結束，其正式上京朝覲不過各四次，乾隆一朝不過葡、荷各一次，且皆發生在《職貢圖》完成以後，[127]因此這樣的轉向，與其說是反映實際使節來往的頻繁，還不如說是展現宮廷豐富西洋物質文化的存在。[128]此也反映在上述內容與形式的分析上，相對於同卷「愛烏罕回人」或是「巴勒布大頭人」之圖像與文字皆是以具體發生之一手紀實爲出發，《職貢圖》內容主要轉載自對荷蘭和葡萄牙的片段瞭解與傳教士的寫作，圖像以西洋版畫等稿本爲參照，亦即其大部份西洋的建構並非來自特定的接觸經驗，而是以其所掌握的西洋物質文化爲基礎。如果再考慮《職貢圖》計畫中一再強調非「親睹其人」、「實經其地」而不錄的原則，在既無「親睹其人」、也無「實經其地」的情形下，西洋部份的「勉強」擴張，顯現的正是「西洋」如何在第一卷所著意形塑之萬國來朝的帝都形象中不可或缺的角色。「萬國來朝」事實上代表的是「天下」，因此，就像乾隆特別將翻譯自歐洲文本的額摩鳥補入代表天下之鳥集合的《鳥譜》中一樣，[129]「西洋」乃是乾隆成就天下體系中不可或缺之一員。

「西洋」與帝都呈現

乾隆朝《職貢圖》以結合傳統梁武帝式職貢圖與帝國輿圖的方式，在第一卷中展現了抽象與具象之天子存在的位置，而在此兩者中，「西洋」都扮演非常重要的角色。以前者來說，這是一個位階的問題，一般人如何感受到皇帝的存在？或是皇帝如何建立天下一人與其他人的區別呢？清宮早在康熙朝時，就

127 葡萄牙第四次朝覲時間爲 1752 年 8 月 21 日；荷蘭則爲 1794 年 11 月 1 日。見 Lo-Shu Fu, *A Documentary Chronicle of Sino-Western Relations (1644-1820)*, p.189, 332。

128 關於清宮豐富的西洋物質文化流通，以西洋畫與西洋版畫爲例，見〈記事檔〉，《活計檔》，乾隆二十五年(1760)十二月初八，《總匯》，冊 25，頁 439-440；〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)十一月初三，《總匯》，冊 28，頁 252-253；〈匣裱作〉，《活計檔》，乾隆二十八年(1763)十一月二十三日，《總匯》，冊 28，頁 255-256，等檔案記載。

129 賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，卷 29 期 2，頁 1-75。

將「西洋」內化成重要的皇家經驗與風格，例如康熙寵臣高士奇隨駕遊暢春園時，康熙就特別「指示壁間西洋畫令觀」，[130]也曾寄賜其「西洋畫三幅」。[131]西洋畫所具有的如幻境般擬眞的效果，對於沒有見過的人來說，必定是一種無法言說的視覺經驗，康熙即曾對高士奇「言及西洋人寫像得顧虎頭神妙，因云有二貴妃，像寫得逼眞，爾年老久在供奉，看亦無妨」，[132]藉由親密地共享觀看此西洋法所繪貴妃像，康熙所透露的不只是皇帝女人的容貌，也是皇家獨享的視覺經驗。不僅康熙對此非常感興趣，雍正、乾隆朝開始逐漸發展出來的清宮院體風格，也是藉由傳教士所發展的一種中西折衷風格。近年來，學者更注意到乾隆爲其退休而準備的寧壽宮各建築物中，充斥著各種西洋幻景式壁畫(Trompe l'oeil)。[133]其中最著名的就是倦勤齋的天頂畫與四周的全景畫，其以帶有強烈光影的西洋技法，在壁面上創造出一個具有穿透性的幻景空間，走進此空間，大概所有人都會發出如朝鮮使節走入西洋天主堂大嘆「隔數步而望之，竟不信其爲畫」之感。[134]

除了分享一如西洋天主堂般足以召喚觀者恐懼、崇高等全新視覺感官經驗的空間外，康熙、雍正、乾隆都非常熱中於生產與複製西洋工藝，包括玻璃、琺瑯、鐘錶等，更常以之贈與臣子，以示恩寵。例如，康熙仿西法於宮中燒製玻璃器，即曾邀高士奇觀之，高士奇答之以「臣云此雖陶器，其成否有關政治，今中國所造遠勝西洋矣」，康熙大爲高興，並因此賞賜「各器二十件，又自西洋來鏡屏一架」。[135]雍正朝檔案也顯示，琺瑯器乃專爲「上用、賞用」，除了

130 高士奇，《蓬山密記》，收入李德龍、俞冰主編，《歷代日記叢鈔》（北京：學苑出版社，2006），冊 18，頁 268。

131 高士奇，《蓬山密記》，收入《歷代日記叢鈔》，冊 18，頁 274。

132 高士奇，《蓬山密記》，收入《歷代日記叢鈔》，冊 18，頁 273。

133 Nancy Berliner ed., *Juanqizhai in the Qianlong Garden, the Forbidden City, Beijing* (London: World Monuments Fund/Scala, 2008); Nancy Berliner, *The Emperor's Private Paradise: Treasures from the Forbidden City* (New Haven and London: Yale University Press, 2010).

134 洪大容，〈劉鮑問答〉，《湛軒燕記》，收入林基中編（下略），《燕行錄全集》（서울（首爾）市：東國大學校出版部，2001），卷 42，頁 46。

135 高士奇，《蓬山密記》，收入《歷代日記叢鈔》，冊 18，頁 269。

「內外臣工蒙皇上施恩賞賜外，諸人不可濫用」。[136]爲了確保對這些西洋根源珍奇之物之壟斷，皇帝並下令禁止外人製作、模仿等。例如，乾隆就曾特別交代「粵海關監督李質穎前次發去西洋琺瑯做樣之器皿，每年只准呈進十數件，其樣式亦不准外人燒造」，[137]也就是乾隆將西洋琺瑯器交給廣東地方仿燒，不但限制每年可以燒製的件數，且不准他人模仿此樣式。「西洋」的稀有性，成爲清宮建構天子高於常人之抽象位階的重要物質性標誌。

就後者來說，天子具體存在的位置，也就是以紫禁城爲中心的帝都。近年來學者已經注意到清代宮廷與北京對洋貨之渴求與消費，[138]洋貨背後所代表的「西洋性」，成爲官方、文人與外國使節呈現作爲帝國中心之北京城的重要元素。例如，在乾隆十六年所舉辦的崇慶皇太后《萬壽盛典圖》與乾隆五十五年的乾隆《八旬萬壽盛典圖》（附圖 34）中，都可以看到畫家在北京城內裝點許多充滿異國風情且帶有西洋元素的裝置，姑且不論這是永久性的、還是臨時搭建，是實景、還是虛構，從畫中人物興味盎然地對著建築物昂首觀看、品頭論足的模樣看來，顯然這些折衷的西洋風建築物，將北京城轉換成一個最不可思議且獨一無二的城市。[139]如此充滿不可置信之感的讚嘆，也可以在文人與使節對北京的相關書寫中看到，以 1790 年來參加乾隆八旬萬壽節的朝鮮使節徐浩修來說，在其《熱河紀遊》中即記載萬壽節期間，從圓明園到紫禁城西華門，沿路佈滿各種奢華的樓台燈飾，有裝有轆轤的「西洋鞦韆」、有仿天主堂的「西

136 見〈奏銷檔〉，185-085-1，雍正十二年十月十九日，轉引自許曉東，〈康熙、雍正時期宮廷與地方畫琺瑯技術的互動〉，收入故宮博物院、柏林馬普學會科學史所編，《宮廷與地方：十七至十八世紀的技術交流》（北京：紫禁城出版社，2010），頁 319。

137 〈行文〉，《活計檔》，乾隆四十八年(1783)三月十八日，《總匯》，冊 46，頁 639。

138 見賴惠敏，〈乾嘉時期北京的洋貨與旗人日常生活〉，收入巫仁恕、康豹、林美莉主編，《從城市看中國的現代性》（台北：中央研究院近代史研究所，2010），頁 1-36；鄭揚文，〈清代洋貨的流通與城市洋拼嵌(mosaic)的出現〉，收入同書，頁 37-52。

139 參考 Cheng-hua Wang, “Global and Local: European Stylistic Elements in Eighteenth Century Chinese Cityscapes”（未刊稿），發表於「異國奇珍：清宮之舶來品與皇權」工作坊，中央研究院近代史研究所，台北，2011 年 9 月 23 日；任萬平，〈乾隆朝《萬壽盛典圖》卷上的西洋建築〉（未刊稿），發表於「兩岸故宮第三屆學術研討會——十七、十八世紀(1662-1722)中西文化交流」，國立故宮博物院，台北，2011 年 11 月 17 日。

洋亭」、有以龍尾車造激水懸瀑的「西洋水法」、有不可辨其眞假的「西洋牆」等，他因此發出「從古以來想無此等奇巧淫技」之嘆。[140]在觀看完街上的裝置後，徐浩修旋即去拜訪天主教堂，並以近乎十三頁之篇幅詳細介紹之。[141]

清代的北京，除了明代利瑪竇時期就有的南堂外，還有順治時期義大利籍教士利類思與葡萄牙籍教士安文思所設立的東堂、康熙時期爲法國傳教士所建立的北堂、雍正元年建立的西堂，[142]北京四大教堂成爲各方人馬窺伺西洋的窗口。早在康熙時期，劉廷璣在其〈帝京踏燈詞〉中，即描寫了北京人看燈、賣元宵、觀戲等的過節盛況，其中也特別提到天主堂的風琴聲。[143]而這些天主堂更是朝鮮使節在北京的必訪之地，除了上述徐浩修，洪大容 1765 年來朝見聞的《湛軒日記》、[144]朴趾源 1870 年來朝赴乾隆七旬萬壽盛典所記之《熱河日記》等，[145]都有很多拜訪天主堂的紀錄，西洋的體驗與西學的蒐集，已經是朝鮮使節來朝取經的重點之一。[146]總之，乾隆《職貢圖》第一卷部份西洋的擴充，其內容也許不必然眞實地反映與清有所往來的歐洲國家，但的確反映了「西洋」在宮中與北京城的物質現實。

「西洋」不只與標誌抽象及具象的天子所在有關，更被用來超越歷史時空的限制。以作品來說，不但《職貢圖》中各個人物本身以詳細描繪質感的宮廷西洋折衷法畫之，在《萬國來朝圖》中，畫家更以具有強烈視覺震撼感的西洋透視法，將《職貢圖》第一卷原班人馬移聚太和門外。其間，建築物中軸偉然，其兩側文武百官整齊排列，呈現位階森嚴的恢弘氣象。相較於此，前景朝貢隊

140 徐浩修，《熱河紀遊》，收入林基中編，《燕行錄全集》，卷 52，頁 81-84。

141 徐浩修，《熱河紀遊》，收入《燕行錄全集》，卷 52，頁 84-96。

142 余三樂，《中西文化交流的歷史見證：明末清初北京天主教堂》（廣東：廣東人民出版社，2006）。

143 見劉廷璣，〈帝京踏燈詞〉，《在園詩集》，收入孫殿起輯，雷夢水編，《北京風俗雜詠》（北京：北京古籍出版社，1982），頁 24。

144 洪大容，〈劉鮑問答〉，《湛軒燕記》，收入《燕行錄全集》，卷 42，頁 40-58。

145 朴趾源，〈洋畫〉，《熱河日記》（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，1956；1982 再版），下冊，頁 762-764。

146 Ik-Cheol Shin, “The Experiences of Visiting Catholic Churches in Beijing and the Recognition of Western Learning Reflected in the Journals of Travel to Beijing,” *The Review of Korean Studies* 9:4 (December 2006), pp. 11-31.

伍則旗海飛揚、萬頭攢動，各國使臣手捧禮物左右張望，如劉姥姥進大觀園般地驚嘆於紫禁城的宏偉，一派雜沓紛亂之景。兩者的對比顯現文教與質野之別。整幅畫中，「西洋」不僅是職貢行伍與異國奇珍中之內容顯著的一部份，透視法或是清宮所謂「線法」所代表的「西洋」，更成爲統御帝都的主要觀看方式。就作法而言，畫家以西洋透視法對空間的掌握與西洋折衷畫法對質感的精緻描寫，共同建構出一於現實有據的三度空間之幻景，並於其中同時編織入現實與想像的細節，例如，真實的建築、某些（不是全部）真實有據的使節細節、傳說中的貢獒神獸等。有趣的是，當這些真實與想像的細節被以一視同仁的方式處理，共同安置在紫禁城的幻景中，孰能分辨其真僞？尤其透視法所具有的二度空間到三度空間如魔術般之視覺轉換，更使得觀者明知不可能，但視線卻又不禁隨著中軸線大道走入畫中的紫禁城，其中虛實難辨。此構圖的設計與其相應的畫法成功地邀請所有觀者見證此不可思議之萬國來朝的場景。總之，西洋透視與帶有質感描繪的折衷畫法，幫助清宮的畫家創造出一個超越傳統視覺經驗的虛擬「幻象」，在真實有據的建築物背景下，在乾隆宣稱非「親覩其人」、非「實經其地」而不作之各國使節「肖像」的加持下，乾隆的宮廷畫家們天衣無縫地地以當代的細節再現古代萬國來朝的盛況。因此，並置《職貢圖》第一卷與《萬國來朝圖》的表現，我們可以看到乾隆在其中所意欲成就的，事實上是一個穿越古今、再現古代典範於現世的理想帝都，而「西洋」確實在很多層次上都扮演關鍵性的角色。

結　論

本文以乾隆朝《職貢圖》圖像生產爲中心，釐清其各版本間的複雜關係，重建其規模龐大的製作過程，文中顯示此計畫在執行上以作爲中央政治權力核心機構之軍機處來統整，動員具有全國網絡的官僚體系，在範圍上涵蓋幾乎所有清治下的他者，其產出由《番圖》、《職方會覽》、《職貢圖冊》，到《職貢圖卷》、《職貢圖寫本》、《職貢圖刊本》、甚至《萬國來朝圖軸》等，其

中製作的圖像超過數千計，其成果並作爲外交禮物分送給來朝使節。因此，此計畫之發想與執行，已非皇帝一時遣情逸興或獵奇心態可以涵蓋，背後是有一個嚴肅的政治企圖與統治目的。文中透過仔細排比其製作過程中的增補，推敲各圖像順序的構成原則，推論第一卷即萬國來朝下帝都之組合，顯現《職貢圖》乃是一個呈現由中心到邊緣、以地理爲順序安排的帝國圖像，而透過分送此圖像給予帝國內的成員，乾隆賦予來朝各國一個帝國的集體意識並定義個別成員於帝國中的位置。

雖然乾隆將此圖像的製作放在中國傳統《職貢圖》脈絡下，但是此計畫在執行與圖像上都與傳統有很大的距離。以其資料調查的方式來說，清《職貢圖》由宮廷主導的性質，使其比 Hostetler 所專注的《苗蠻圖冊》，更類似現代帝國以人類學調查對其帝國進行瞭解與控制。然而，不可否認的是，乾隆心中追求的還是傳統《職貢圖》的天下圖像，因此重點不再是量化或客觀性資料的收集與呈現，而是以龐大行政動員所得之具體細節，去建構一個「區宇內外，苗夷輸誠」的圖像，[147]其中不管是強調眞實人物在一個抽象地理空間的《職貢圖》卷本，或是描繪不曾發生的虛擬職貢場景於一個眞實紫禁城空間的《萬國來朝圖軸》，「職貢圖」作爲一個畫題，都已經不再是一個想像或是寓言式的存在，而是一個有地基且可觸摸的具體營構，雖然其中虛實相參。[148]以如此龐大的現實力所成就的《職貢圖》，讓乾隆與其團隊可以自豪地宣告其在規模、精確度等所有方面，都是中國歷史上其他《職貢圖》所遠遠無法企及的。

乾隆與其團隊顯然非常擅長以外來的技法或概念去成就與超越中國傳統的典範，不僅西洋根源的風格在盛清之時就已經內化成清宮皇家風格的重要元素，在《職貢圖》的個案中，其以重視綿密質感與光影描繪之西洋折衷畫法來處理《職貢圖》到《萬國來朝圖》等一系列相關圖像，以前所未有的視覺再現

147 〈諭旨〉，《皇清職貢圖》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 594，頁 395。

148 以如此注重現實面向的方式去了解與重構中國傳統，似乎特別是乾隆的興趣。例如，乾隆爲了具體瞭解古人「清渭濁涇」之說，乾隆五十五年特別派遣陝西巡撫秦承恩親赴兩水交接處作實地調查，並以此調查反駁古人陳說。清高宗撰，《御製文集》，第 3 集，卷 14，雜著，3 下-9 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1301，頁 660-663。

力量去顯現一個原來只能言說的理想治世天下，使得此天下是如此具體，似乎看得見、觸摸得到，且擁有所有需要與現實連接的細節，讓人輕易地誤以為此即為乾隆治下的「眞實世界」。在此世界中，相對於傳統中國對外國的描寫與圖繪，其形式與內容都透露出一個西洋的轉向與擴張。例如，其採取一男一女成對描繪的模式，此為一種十六世紀以降就已經全球化的歐洲風格，而內容上，《職貢圖》所指涉的「西洋」也不再是明代「西洋」所指的南中國海周圍的國家，[149]而是現代意義下的歐洲各國。「西洋」不僅成為形象乾隆帝都的重要風景，就能見度與數量而言，其可說是歐洲各國正式進入中國所結構的世界體系中的里程碑。這雖然不是歐洲各國進入中國歷史建構的第一遭，但的確清楚地顯示了清中國與全球化世界的連結。

有趣的是，這樣的連結畢竟是在圖像建構的虛擬世界中。1844 年荷蘭國王威廉二世寫信給德川幕府將軍，以英清鴉片戰爭中國的慘敗為例，對其提出警告，他說：「地球上國與國的互動正以一極快的速度增加，……任何一個國家想要在這逐漸密切的關係中保持隔絕，都可能無法避免其他國家的敵意……。」[150]在現實的世界中，清末的中國成了意圖「保持隔絕」而自食惡果的反例。就《職貢圖》的製作而言，嘉慶十年(1805)嘉慶皇帝再次敕令作《職貢圖》，然而相對於乾隆朝的製作，其以實地採擷的現實細節去成就中國理想天下的虛擬圖像，嘉慶朝的製作除了越南國部份，其餘全部摹自乾隆朝的成果。如果說乾隆以其對現實的掌握，輕易地玩弄「眞實」於股掌中，自由地穿梭於現實與理想之間，「衷殷保泰舊章循」下嘉慶的《職貢圖》已經顯然失去與現實的連結，[151]歷史似乎在乾隆宮廷所擅長經營「虛實難辨」的迷宮中為幻景所魅，走上了一條與西方所主導之國際趨勢漸行漸遠的道路。

---

149 例如「鄭和下西洋」所指之「西洋」或《西洋朝貢典錄》、《西洋番國志》等所指「西洋」，都是南中國海周邊國家。

150 D. C. Greene, "Correspondence between William II of Holland and the Shogun of Japan., A. D. 1844," *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, no. 34, part 4 (1907), p. 112.

151 見嘉慶皇帝在嘉慶朝《職貢圖》上的御題，收入〔清〕張照纂修，國立故宮博物院編，《秘殿珠林石渠寶笈．三編》（台北：國立故宮博物院，1969），頁 662。

附錄一：《職貢圖》絹本與《萬國來朝國》諸本國名對應表

No.	卷本（傳謝遂卷）	編號6271	編號6273	編號6274	編號6504
1	朝鮮國夷官	朝鮮	朝鮮國	朝鮮國	朝鮮國
	朝鮮國民人				
2	琉球國夷官	琉球國	琉球國	琉球國	琉球國
	琉球國夷人				
3	安南國夷官	安南國	安南國	安南國	安南國
	安南國夷人				
	安南國				
4	暹羅國夷官	暹羅國	暹羅國	暹羅國	暹羅國
	暹羅國夷人				
5	蘇祿國夷人	蘇祿國	蘇祿國	蘇祿國	蘇祿國
6	南掌國夷官	南掌國	南掌國	南掌國	南掌國
	南掌國老撾				
7	緬甸國夷人	緬甸國	緬甸國	緬甸國	緬甸國
8	大西洋國夷人	大西洋	大西洋	大西洋	大西洋
9	大西洋合勒未祭亞省夷人	合勒未祭亞	合勒未祭亞	合勒未祭亞	合勒未祭亞
10	大西洋翁加里亞國夷人	翁加里亞	翁加里亞	翁加里亞	翁加里亞
11	大西洋波羅泥亞國夷人	波羅呢亞	波羅呢亞	波羅呢亞	波羅呢亞
12	大西洋國黑鬼奴				
13	大西洋國夷僧女尼				
14	小西洋國夷人	小西洋	小西洋	小西洋	小西洋
15	英吉利國夷人	英吉利國	英吉利國	英吉利國	英吉利國
16	法蘭西國夷人	法蘭西	法蘭西	法蘭西	法蘭西
17	國夷人	國	國	國	國
18	日本國夷人	日本國	日本國	日本國	日本國
19	馬辰國夷人	馬辰國	馬辰國	馬辰	馬辰國

No.	卷本（傳謝遂卷）	編號6271	編號6273	編號6274	編號6504
20	汶萊國夷人	汶萊國	汶萊國	汶萊國	汶萊國
21	柔佛國夷人	柔佛國	柔佛	柔佛	柔佛國
22	荷蘭國夷人	荷蘭國	荷蘭國	荷蘭國	荷蘭國
23	鄂羅斯夷官	俄羅斯	鄂羅斯	俄羅斯	俄羅斯
	鄂羅斯夷人				
24	宋腒勝國夷人	宋腒勝國	宋腒勝國	宋腒勝國	宋腒勝國
25	柬埔寨國夷人	柬埔寨	柬埔寨	柬埔寨	柬埔寨
26	呂宋國夷人	呂宋國	呂宋國	呂宋國	呂宋國
27	咖喇吧國夷人	咖喇吧國	咖喇吧國	咖喇吧國	咖喇吧國
28	嘛六甲國夷人	嘛六甲國	嘛六甲國	嘛六甲	嘛六甲國
29	蘇喇國夷人	蘇喇	蘇喇國	蘇喇國	蘇喇國
30	亞利晚國夷人	亞利晚	亞利晚	亞里晚	亞利晚
31	西藏				
32	西藏所屬補嚕克巴番人				
33	西藏所屬穆安巴番人				
34	西藏巴塄卡穆等處番人				
35	西藏密尼雅克番人				
36	魯卡補札番人				
37	巴勒布大頭人並從人（即廓爾喀）				
38	伊犁等處台吉	伊犁	伊犁	伊犁	伊犁
	伊犁等處宰桑				
	伊犁等處夷人				
39	伊犁塔爾奇查汗烏蘇等處回人				
40	哈薩克頭目	哈薩克	哈薩克	哈薩克	哈薩克
	哈薩克民人				

No.	卷本（傳謝遂卷）	編號6271	編號6273	編號6274	編號6504
41	布魯特頭目 布魯特民人	布魯特	布魯特	布魯特	布魯特
42	烏什庫車阿克蘇等城回目 烏什庫車阿克蘇等處回人	烏什 庫車 阿克蘇	烏什 庫車 阿克蘇	烏什 庫車 阿克蘇	烏什 庫車 阿克蘇
43	拔達山回目 拔達山回民	拔達克山	拔達克山	拔達克山	拔達克山
44	安集延回目 安集延回民	安集延	安集延	安集延	安集延
45	安西廳哈密回民				
46	肅川金塔寺魯古慶等族回民				
47	愛烏罕回人				
48	霍罕回人				
49	啓齊玉蘇部努喇麗所屬回人				
50	啓齊玉蘇部巴圖爾所屬回人				
51	烏爾根齊部哈雅布所屬回人				
52	土爾扈特台吉 土爾扈特宰桑 土爾扈特民人				
53	整欠頭目先邁岩第				
54	景海頭目先綱洪				
55		葉爾羌	葉爾奇木	葉爾羌	葉爾羌
56		哈什哈爾	哈什哈爾	喀什噶爾	哈什哈爾
57		和闐	和闐	和闐	和闐
58		哈爾沙國	哈爾沙爾	哈爾沙爾	哈爾沙

附圖 1　左一：清　佚名　《苗瑤黎僮等族衣冠圖》局部　冊頁　中國第一歷史檔案館
左二：清　佚名　《職貢圖》局部　冊頁　出自北京翰海拍賣公司 2011 年春拍圖錄
左三：清　傅謝遂　《職貢圖》局部　卷　台北國立故宮博物院(後簡稱傅謝遂卷)
左四：清　佚名　《職貢圖》局部　卷　北京故宮博物院(後簡稱北京卷)

附圖 2-1　清　佚名　〈愛烏罕回人〉局部　《職貢圖》　冊　法國國家圖書館(後簡稱法國本)

附圖 2-2　清　丁觀鵬　《畫十六應真像》(第四尊者)　軸　台北國立故宮博物院

附圖 2-3　〈肅州金塔寺魯古慶等族回民〉　法國本

附圖 2-4　左
〈愛烏罕回婦〉局部　法國本

附圖 2-5　右
清　丁觀鵬《畫十六應真像》（第十尊者）軸　台北國立故宮博物院

附圖 3-1　左
〈巴勒布大頭人〉　傳謝遂卷

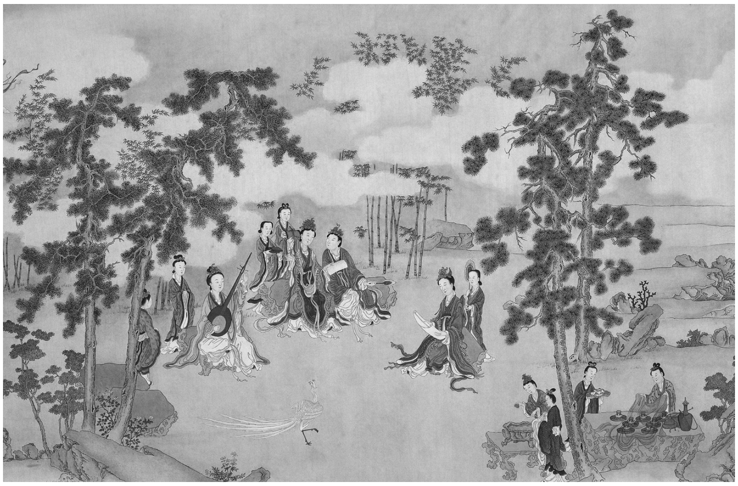
附圖 3-2　右
〈巴勒布大頭人〉　北京卷

附圖 3-3
〈巴勒布大頭人〉
局部　法國本

附圖 3-4
清　賈全　《二十七老沈初書詩》局部　卷　台北國立故宮博物院

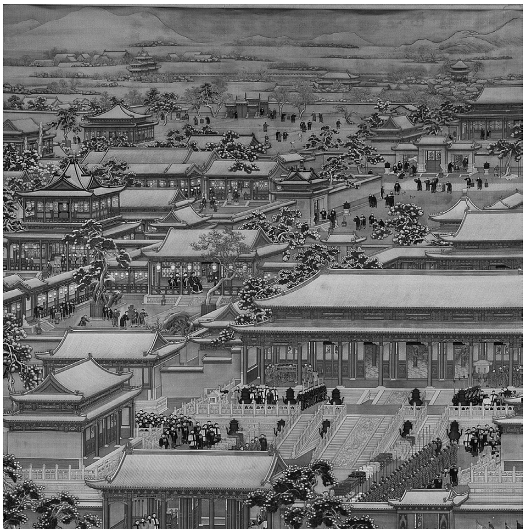
附圖 4-1 〈愛烏罕回人〉
局部　北京卷

附圖 4-2 〈愛烏罕回人〉
局部　傳謝遂卷

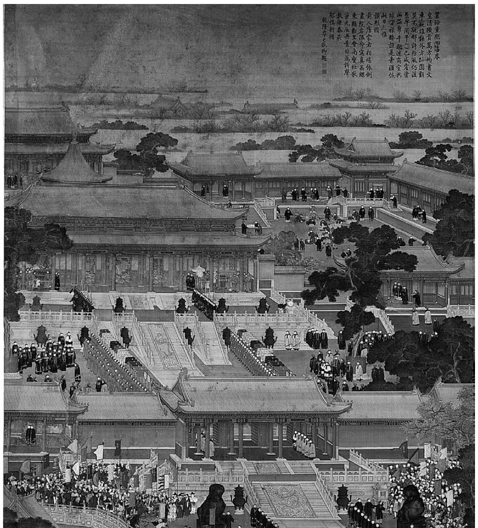


附圖 4-3　清　顧銓《華阮部女仙圖》局部　卷　台北國立故宮博物院

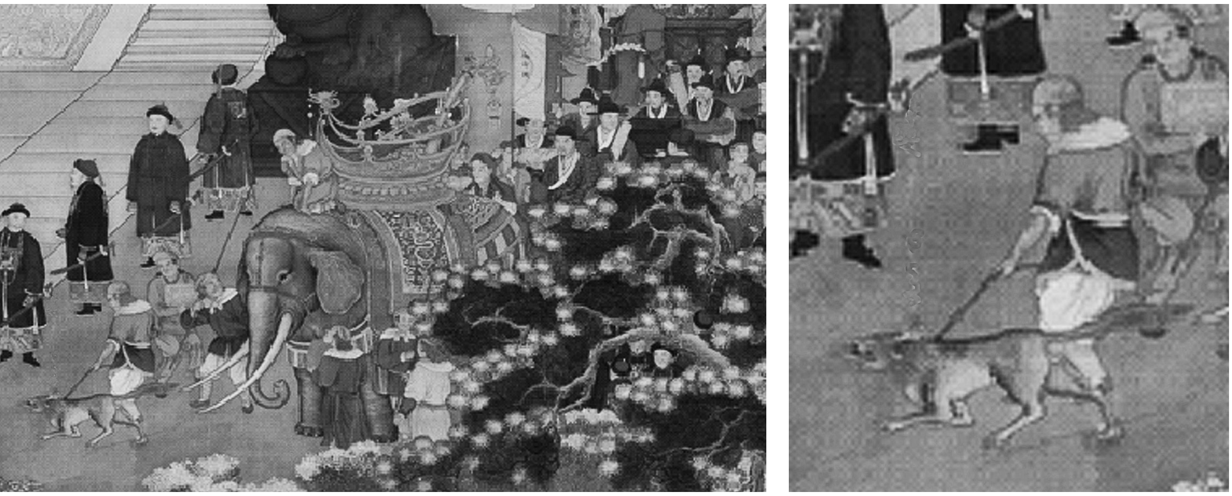
附圖 5 《職貢圖》局部　傳謝遂卷



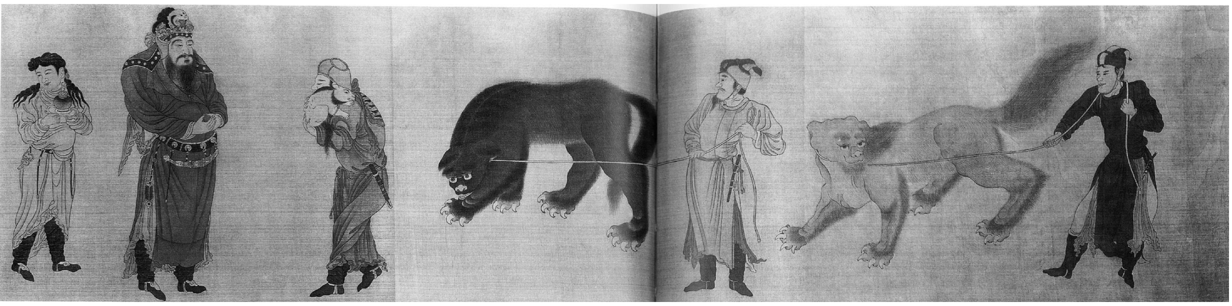
附圖 6-1　清　佚名　《萬國來朝圖》
（編號故 00006273）　軸　北京故宮博物院



附圖 6-2　清　佚名　《萬國來朝圖》
（編號故 00006274）　軸　北京故宮博物院



附圖 7-1　清　佚名　《萬國來朝圖》（編號故 00006273）局部　軸　北京故宮博物院



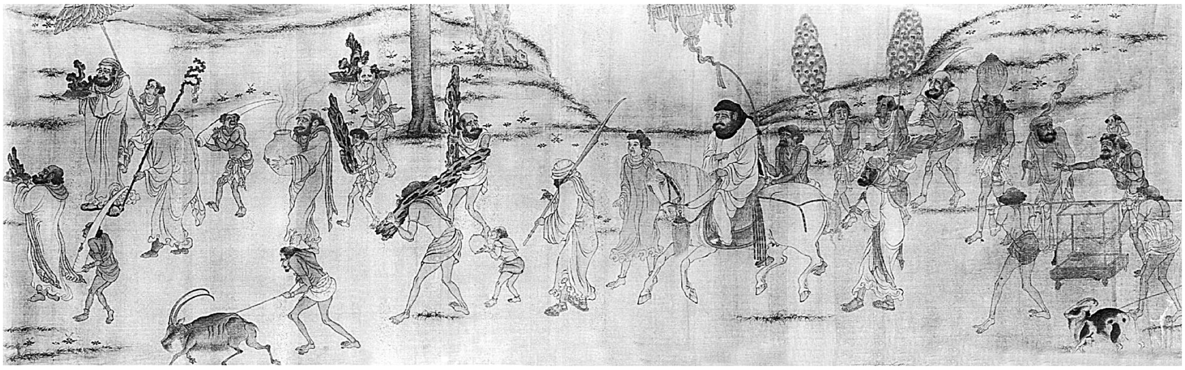
附圖 7-2　傳　元　趙孟頫　《貢獒圖》局部　卷　台北國立故宮博物院

附圖 8　上：(從左到右)〈琉球國〉、〈南掌國〉、〈蘇喇國〉、〈亞利晚國〉　《萬國來朝圖》(編號故00006273)　軸　北京故宮博物院
下：(從左到右)〈琉球國〉、〈南掌國〉、〈蘇喇國〉、〈亞利晚國〉　傳謝遂卷

附圖 9　上：(從左到右)〈朝鮮〉、〈合勒未祭亞〉、〈波羅呢亞〉《萬國來朝圖》(編號故 00006274)　軸
北京故宮博物院
下：(從左到右)〈朝鮮〉、〈合勒未祭亞〉、〈波羅呢亞〉　傳謝遂卷

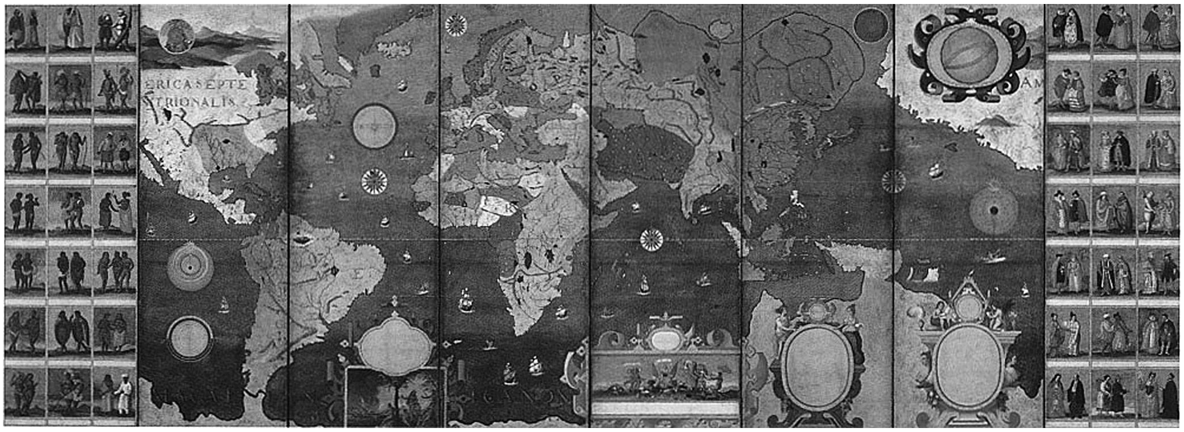
附圖 10-1　傳　五代南唐《顧德謙摹梁元帝番客入朝圖》卷　台北國立故宮博物院

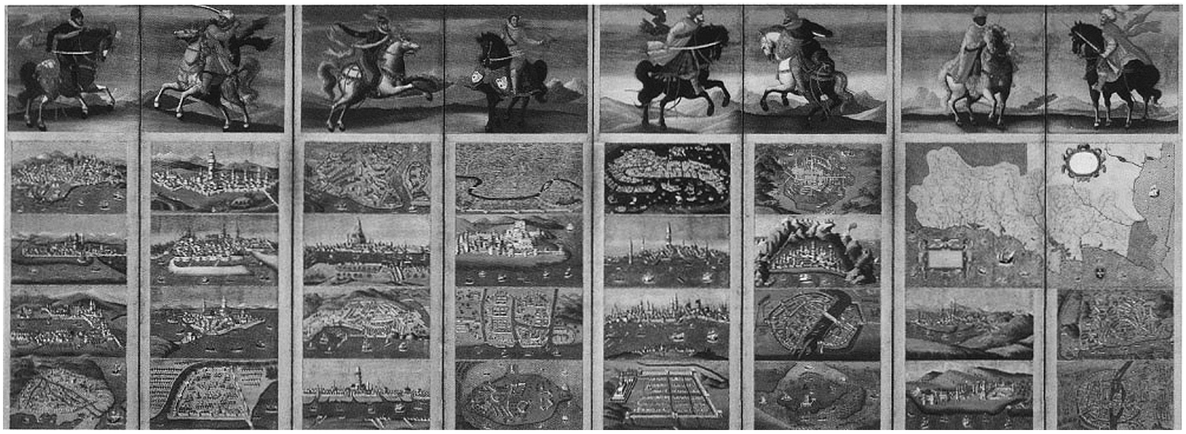
附圖 10-2
傳　唐代　閻立本《王會圖》卷　台北國立故宮博物院

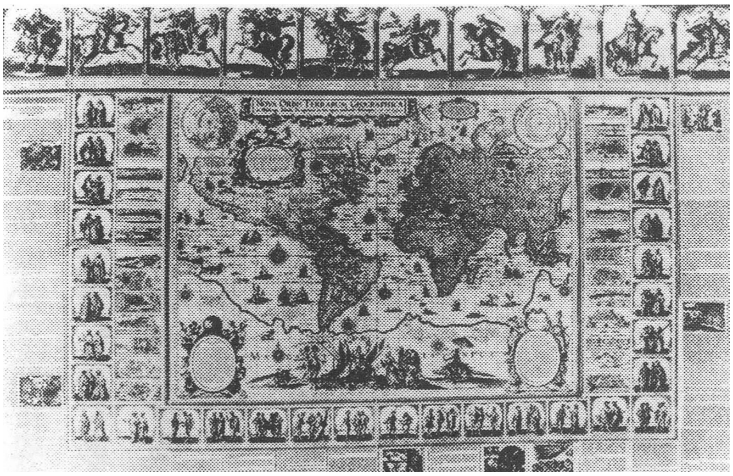


附圖 10-3　傳　唐代　閻立本《職貢圖》卷　台北國立故宮博物院

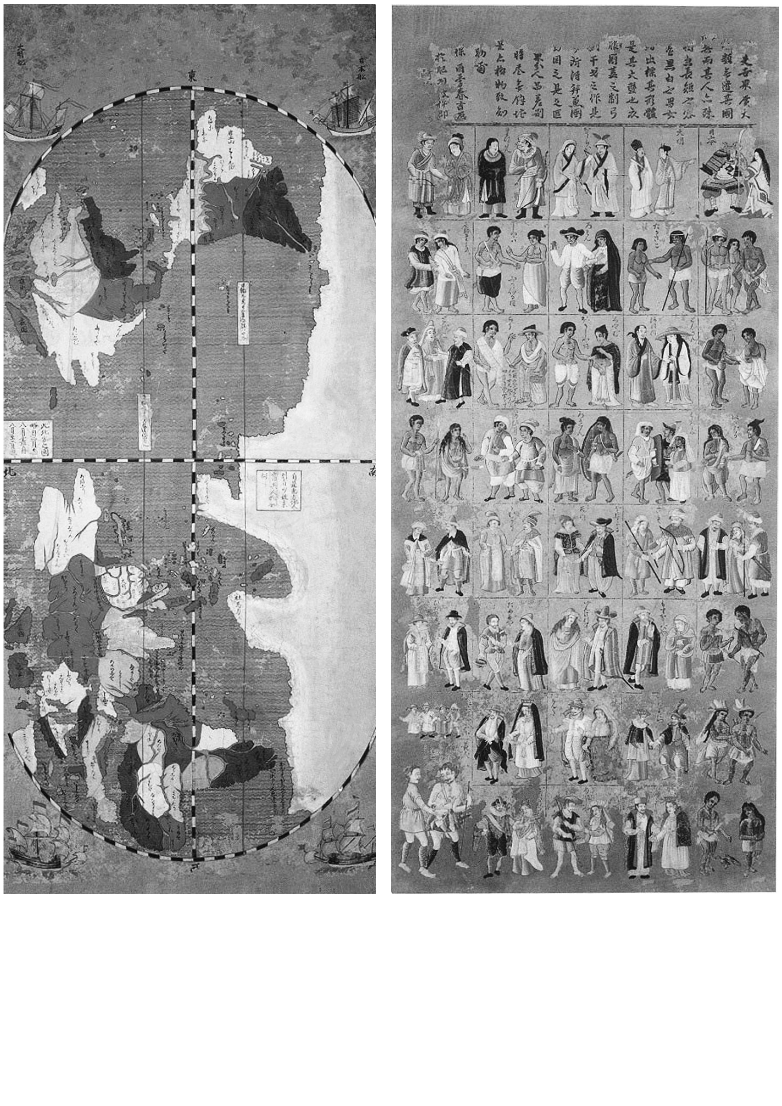
附圖 11　桃山 - 江戶時代初期　佚名，《萬國繪圖屏風》 17 世紀前半日本宮內廳　出自神戶市立博物館編，《異國絵の冒険》，頁 17。







附圖 12
William J. Blaeu 於 1606-1607 年所作的世界地圖
出自磯崎康彥，〈江戸時代初期に舶載されたブラウ親子の壁掛け世界圖　新井白石の「万國總圖」と「泰西王侯騎馬圖」屏風〉，《江戸時代の蘭画と蘭書：近世日蘭比較美術史》，頁 34，圖 4。



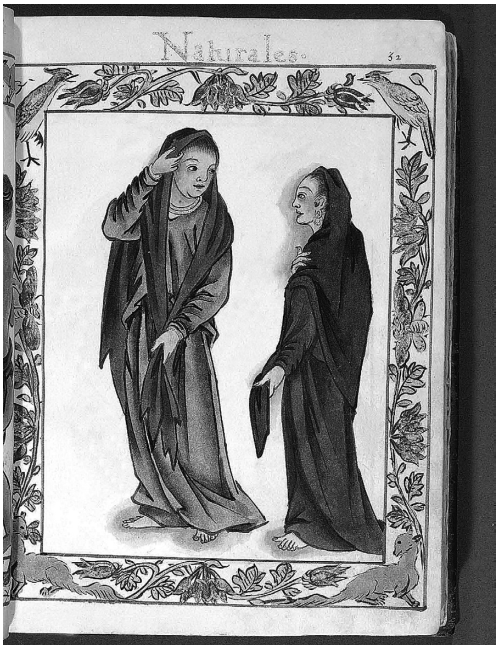
附圖 13
佚名　《萬國總圖》
正保 2 年（1645）神戸市立博物館藏　出自神戸市立博物館編，《異國絵の冒險》，頁 20。

附圖 14　西川如見《四十二國人物圖說》 1720

附圖 15
渡邊秀石 《異國人物卷》 卷 17 世紀末 出自板橋區立美術館編，《歸空庵コレクション：日本洋風畫史展》，頁 10-11。

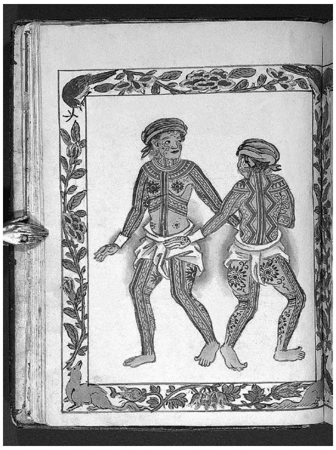
附圖 16　小原慶山 《西洋東洋人物圖卷》 卷 1718 出自板橋區立美術館編，《歸空庵コレクション：日本洋風畫史展》，頁 10-11。

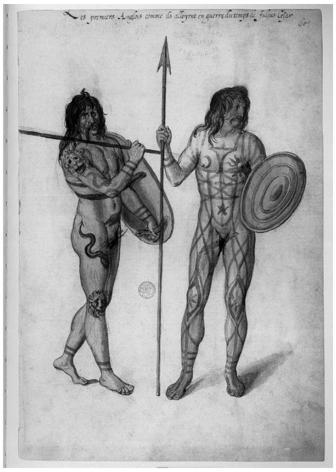
附圖 17　boxer codex (ca. 1590) 頁 304、348



附圖 18-1　boxer codex (ca. 1590) 頁 104

附圖 18-2　The costume book by Lucas d’Heere, p. 83

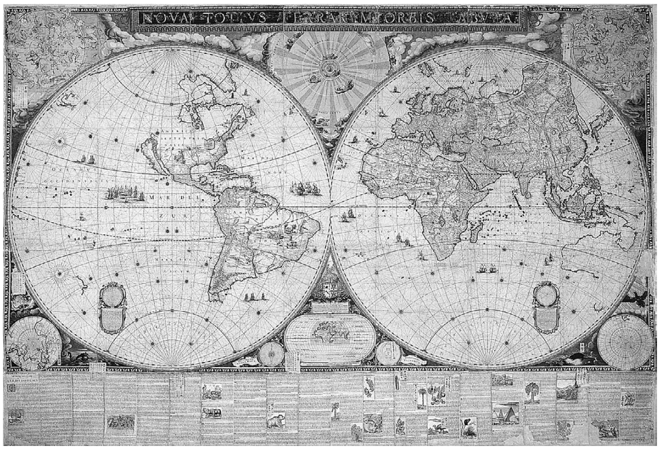




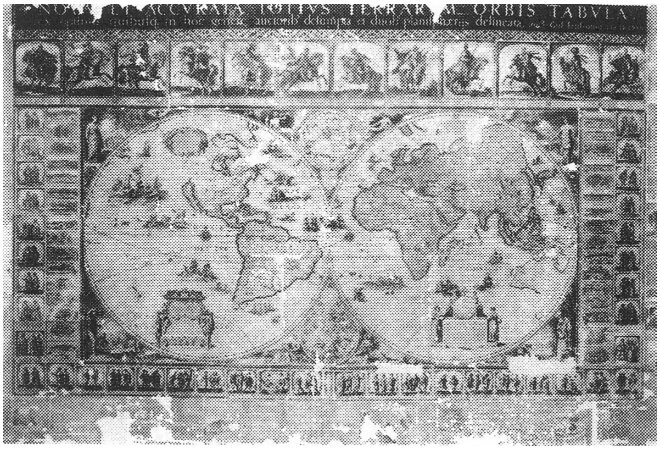
附圖 18-3　上
boxer codex (ca.1590) 頁 47

附圖 18-4　中
The costume book by Lucas d'Heere, p. 53

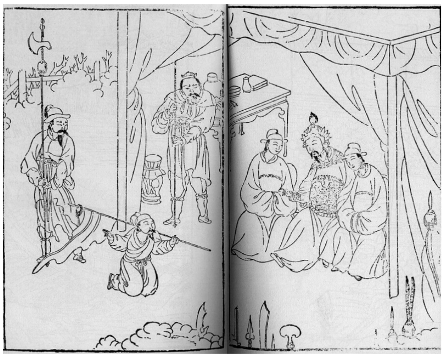
附圖 18-5　下
The costume book by Lucas d'Heere, p. 29



附圖 19　Joan Blaeu 世界地圖　1648　東京國立博物館藏



附圖 20　Johan Blaeu 世界地圖，1646，出自磯崎康彥，〈江戸時代初期に舶載されたブラウ親子の壁掛け世界圖　新井白石の「万國總圖」と「泰西王侯騎馬圖」屏風〉，《江戸時代の蘭画と蘭書：近世日蘭比較美術史》，頁 35，圖 7。



附圖 21　左：〈合勒未祭亞〉 傳謝遂卷
右：明　王驥德 《重校韓夫人題紅記》 萬曆金陵繼志齋陳氏版　北京圖書館藏

附圖 22　上左、上中：〈英吉利國夷人〉局部　傳謝遂卷
上右、下：江戶時期　玻璃器　江戶東京博物館藏　出自長崎市立博物館編，《日蘭交流 400 周年紀念展覧会図録：秘蔵カピタンの江 コレクション》，頁 108。

附圖 23-1　〈㖶國夷人〉　傅謝遂卷

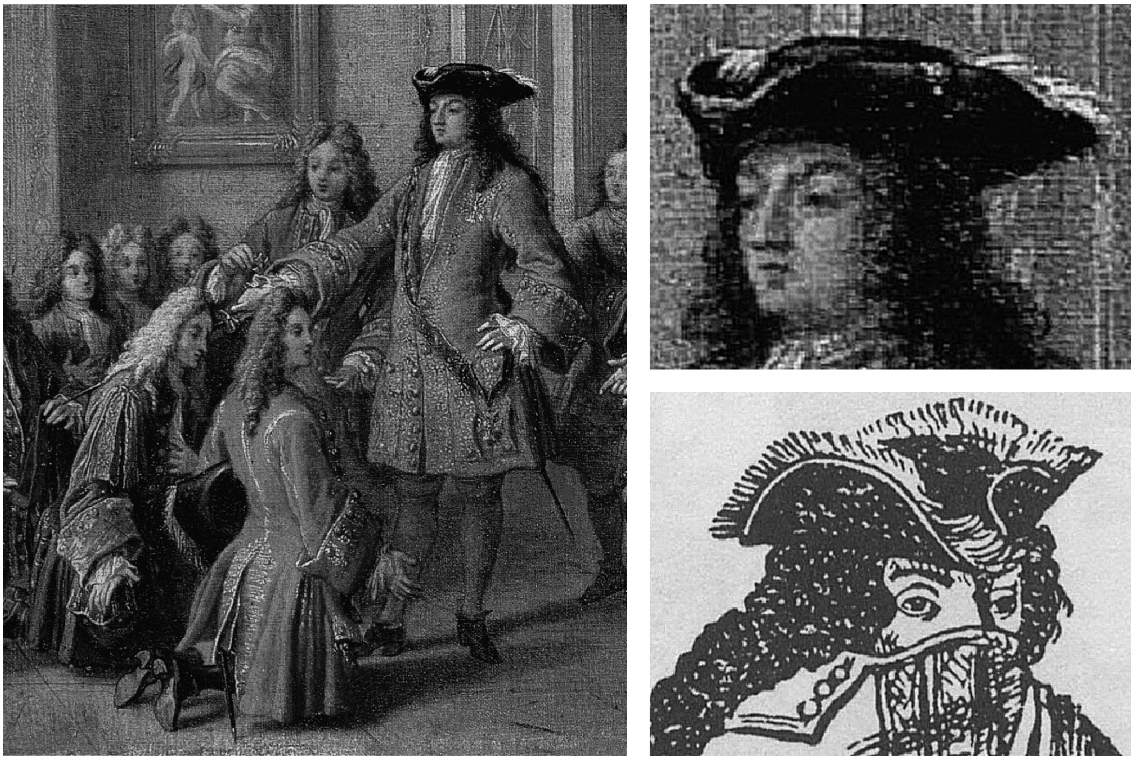
附圖 23-2　〈荷蘭國夷人〉　傅謝遂卷

附圖 23-3　〈英吉利國夷人〉　傅謝遂卷

附圖 24-1　從左至右〈大西洋國夷人〉、〈小西洋國夷人〉、〈荷蘭國夷人〉、〈呂宋國夷人〉　傳謝遂卷

附圖 24-2　從左至右〈英吉利國夷人〉、〈法蘭西國夷人〉、〈喘國夷人〉　傳謝遂卷

附圖 25　由左至右分別是 1660s, 1650s 1684, 1794 年的服裝樣式。出自 Francis M. Kelly and Randolph Schwabe, *European Costume and Fashion, 1490-1790*, pp. 158, 159,163, 207.



◀ **附圖** 26-1
左及右上：François Marot
《第一批聖路易騎士勛章的榮膺者》局部　1710（畫面內容為 1693 年路易十四在對奧古斯堡聯盟一戰中，為獎勵戰功卓越的將士創立了聖路易騎士勛章）　凡爾賽宮藏

右下：1695 年左右法國服飾
出自 Francis M. Kelly and Randolph Schwabe, *European Costume and Fashion, 1490-1790*, p. 164

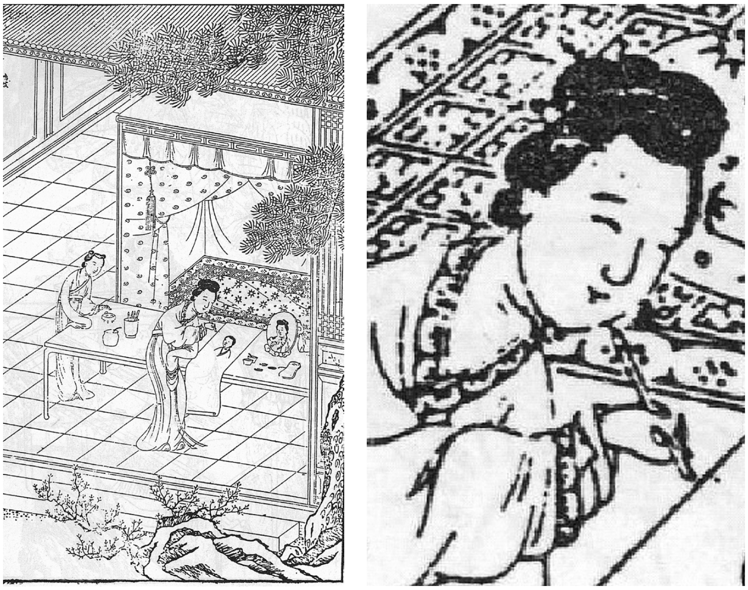
附圖 26-2　上排：清　外銷瓷　1730-1735 左右
出自香港藝術館編，《中國外銷瓷：布魯塞爾皇家藝術歷史博物館藏品展》（香港：香港市政局，1989），頁 199。
中排：清　外銷瓷　1725-1730 左右
出處同上排圖，頁 201。
下排：清　畫琺瑯西方人物碟　乾隆朝
台北國立故宮博物院

附圖 27　上排左至右：〈大西洋國夷人〉、〈小西洋國夷人〉、〈荷蘭國夷人〉、〈呂宋國夷人〉　傳謝遂卷
下排左至右：〈英吉利國夷人〉、〈法蘭西國夷人〉、〈嚙國夷人〉　傳謝遂卷

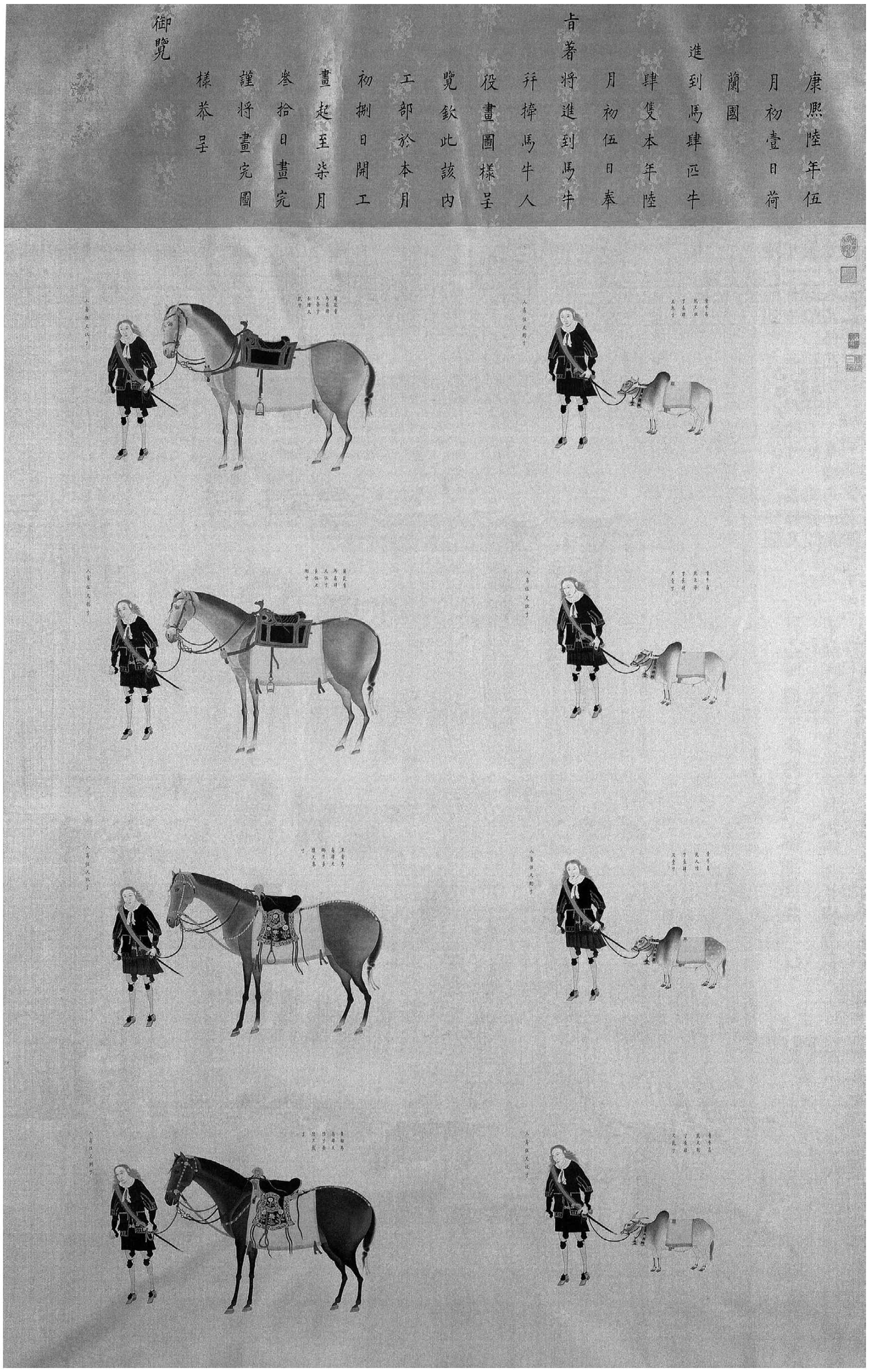
▶ **附圖** 28
上及下左：清　內填琺瑯海棠式盒　乾隆朝　台北國立故宮博物院
下右：〈嚙國夷人〉　傳謝遂卷

附圖 29
上排：清　畫琺瑯，廣東地區，雍正或早期乾隆時期，出自 The Chinese Porcelain Company, *Chinese Painted Enamels of the 18th Century*, p. 44.
中排：清　畫琺瑯，廣東地區，康熙時期，出自 The Chinese Porcelain Company, *Chinese Painted Enamels of the 18th Century*, p. 55.
下排：清　外銷瓷，1730-1735 年左右，出自香港藝術館編，《中國外銷瓷：布魯塞爾皇家藝術歷史博物館藏品展》，頁 207

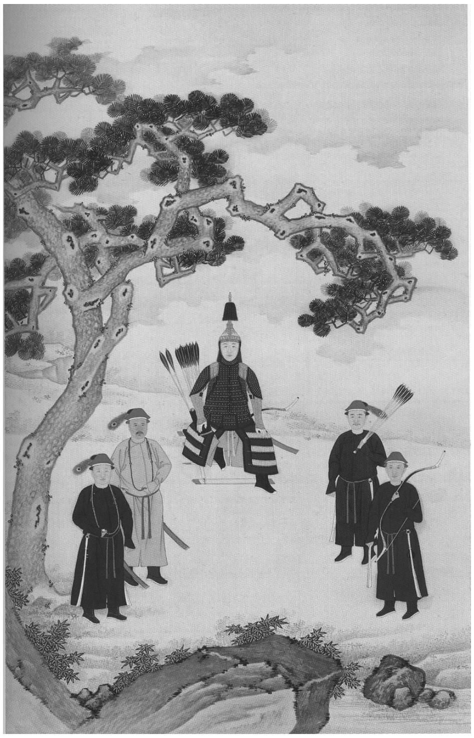
右頁上排：明　湯顯祖，《牡丹亭還魂記》 萬曆朱氏玉海堂刊本　出自周心慧，《中國古代版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁 102。



附圖 30
上左一至三：清　畫琺瑯
乾隆朝　台北國立故宮博物院
上左四：清　畫琺瑯　乾隆
朝　台北國立故宮博物院
下四圖為上四圖之局部



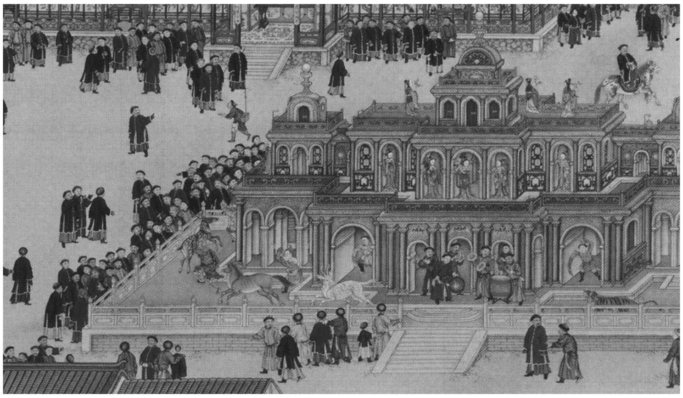
附圖 31　清　佚名，《賀蘭國人役牛馬圖》　軸　1667　台北國立故宮博物院

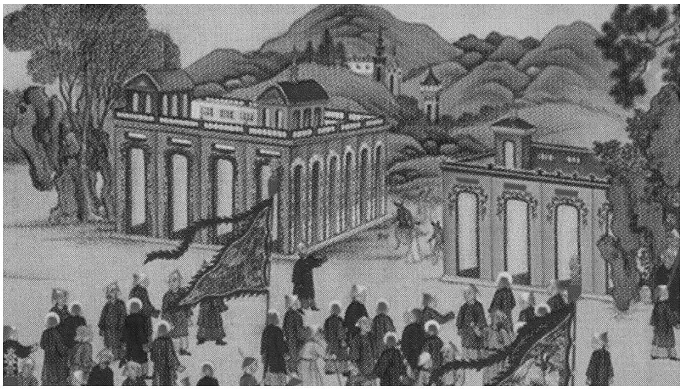


附圖 32　左上：清　佚名　《賀蘭國人役牛馬圖》局部　軸　1667　台北國立故宮博物院
左下：鑲黃旗甲冑，出自萬依、王樹卿、陸燕貞主編，《清宮生活圖典》(北京：紫禁城出版社，2007)，頁 72。
右上及下：清　佚名　《康熙戎裝像》　軸　北京故宮博物院

附圖 33
《男蕃圖》，出自《澳門紀略》，下卷，1下。

附圖 34
上：清　佚名　《崇慶皇太后萬壽盛典圖》局部　北京故宮博物院
下：清　佚名　《乾隆八旬萬壽盛典圖》局部　北京故宮博物院





Picturing Empire: Illustrations of "Official Tribute" at the Qianlong Court and the Making of the Imperial Capital

Lai Yu-chih*

Abstract

This article focuses on the production of illustrations of "Official Tribute" to explore the relationship between imagery and rule at the Qianlong court. An examination of the various editions of "Official Tribute" from the Qianlong period reveals the integrative powers of the Grand Council, the center of political power at the time. It mobilized an entire bureaucratic network to produce images numbering in the thousands. These pictorial achievements were used as diplomatic gifts for emissaries to the court. This study also arranges and compares later additions to the original images, highlighting their compositional principles and order. The first scroll discussed here, therefore, is a composite representing the notion ofthe imperial capital, indicating that "Official Tribute" is also an imperial image arranged sequentially by geography from the political center of the country outwards to its borders. By giving away these images to members of the "empire," the Qianlong Emperor not only endowed emissaries to the court with a collective consciousness of the Qing Empire, he also defined the individual status of each member within the empire. Furthermore, the presentation of this imperial order, in terms of both content and format, reveals many innovations. For example, the pairing of a man and woman to represent a particular place or country, a method that originated in Europe, and a much greater emphasis on "Western" proportion in representing the image of the imperial capital in the first scroll. Other documentary evidence

* Institute of Modern History, Academia Sinica

confirms that modern concepts of the "West" became integral parts of Qianlong's image building and imperial construct.

Keywords: Qing palace studies, imperial image building, "Illustrations of Official Tribute" (*Zhigong tu*), Western influence, image production at the Qing Court